Derive
APPRODI

Jean-Marc Besse

Paesaggio ambiente

Natura, territorio, percezione

ADOVA
OGRAFIA

habitus

«Siamo entrati nella geostoria. Più esattamente, la nostra epoca è quella della geografia, della geografia come scrittura della storia sulla terra, geografia dei luoghi e degli spazi, e anche delle azioni, degli usi, dei pensieri e degli immaginari, geografia degli uomini, delle guerre, della violenza e della pace, geografia delle piante e degli animali, dell'aria, dell'acqua, della luce e dei diversi modi in cui sono percepiti, trasformati e vissuti. Il volto concreto di questa geografia è il paesaggio.

Non possiamo più accontentarci di guardare i paesaggi come bei fondali e come merci da consumare. Dobbiamo uscire dall'idea classica che li riduce a non essere altro che oggetti estetici, generati, direttamente o indirettamente, dallo sguardo dei pittori sulla natura. In verità i paesaggi sono portatori di lezioni molto più profonde e più ricche. Ci dicono molto sullo stato delle società, sulla loro organizzazione e la loro possibile evoluzione. Sono lo specchio delle condizioni materiali e morali imposte alla vita umana, sia sul piano individuale che su quello collettivo.

UNIVERSITA' DI PADOVA
BIBLIOTECA DI GEOGRAFIA
BC. ORDINE G3669
INV. 12513
COLL. DIDA GEO 109-B
NOTE BID LO1806688

◆ ◆ ◆

habitus è una collana di giardini, paesaggio, ambiente, ecologie, nuove agricolture, forme di vita, cultura materiale e poetiche della natura

◆ ◆ ◆

La collana *habitus* è a cura di Ilaria Bussoni e Silvestre Silva

Jean-Marc Besse

Paesaggio ambiente
Natura, territorio, percezione

I edizione: ottobre 2020

© 2020 DeriveApprodi srl
tutti i diritti riservati per la traduzione italiana

© 2020 éditions Parenthèses
La nécessité du paysage

Traduzione dal francese di Lucilla Zanazzi
Revisione di Ilaria Bussoni

DeriveApprodi srl
piazza Regina Margherita 27, 00198 Roma
info@deriveapprodi.org, www.deriveapprodi.org

Progetto grafico: Andrea Wöhr

In copertina: Venezia, Isola di San Giorgio,
fotografia di Ilaria Bussoni

ISBN 978-88-6548-327-5

L'attenzione per il paesaggio

Del paesaggio si parla in modo improprio. Tuttavia se ne parla molto, anche se spesso lo si dimentica nelle azioni e nei pensieri. Non gli si dà un'attenzione vera e propria, laddove ci riguarda in molti modi, ci circonda e in un certo modo è affar nostro. Ne parliamo come un elemento decorativo più o meno piacevole da vedere, come cornice pittoresca propiziatoria di sogni e di nostalgia, come se esso fosse una piacevolezza del mondo. Oppure, lo vediamo come il ributtante teatro delle nostre deiezioni industriali. Lo amiamo e lo denunciamo, ma poi lo dimentichiamo e passiamo oltre. Dimentichiamo la cosa più importante, ovvero che il paesaggio, che certo ci circonda e ci abbraccia, è anche dentro di noi, non come un semplice pensiero, un ricordo o un'immagine mentale, ma come un'impressione, una sensazione assieme potente e diffusa. Dimentichiamo che il paesaggio è prima di tutto il luogo che ci influenza e nel quale ci immergiamo, agiamo, pensiamo, prendiamo decisioni e anche sogniamo. È una delle condizioni sensibili ed emozionali della nostra esistenza. Non siamo semplicemente «dentro» il paesaggio, esso è dimensione costitutiva della nostra esistenza sulla terra.

Una delle questioni più importanti con cui si confronta oggi l'umanità in quanto specie e in quanto società è quella che concerne la condizione ecologica del suo divenire. Essa è in crisi, conosce vasti e profondi sconvolgimenti: cambiamenti climatici di grande rilievo, spaventosa riduzione della biodiversità animale e vegetale, estensione smisurata e in apparenza irreversibile dell'inquinamento e dell'impoverimento del suolo, dell'aria e dell'acqua, innalzamento del

livello medio degli oceani, cui aggiungere il moltiplicarsi di catastrofi naturali di ogni tipo, lo sviluppo delle disuguaglianze socio-geografiche, la desertificazione di numerose zone rurali e l'inselvatichirsi dei territori, l'abbandono di siti industriali ecc. Fatti ormai indiscussi che già provocano notevoli trasformazioni nel modo di vivere degli umani. Elementi che si traducono nei paesaggi e nel loro degrado e ne diventano lo specchio e il deposito. È l'esistenza umana, nelle sue condizioni e nelle sue forme economiche, sociali, spaziali, sanitarie, a essere toccata dagli sconvolgimenti ecologici del presente.

Oggi occorre considerare questi nuovi dati dell'esistenza collettiva, ma non soltanto in funzione delle loro conseguenze. Le osservazioni sul degrado dei paesaggi, sulla loro sparizione, sono diverse e ben dettagliate, ed è ovviamente necessario continuare ad approfondire la ricerca e avviare una riflessione sullo stato reale dei paesaggi nei quali le società contemporanee sono costrette a vivere. Vorrei tuttavia, in questo libro, portare l'attenzione verso il paesaggio considerandolo non come una conseguenza, bensì come una condizione di partenza dell'esistenza umana. Se vi è una «necessità di paesaggio» e l'urgenza di porre il tema dello stato del paesaggio, è perché esso è anzitutto un dato costitutivo e incancellabile della vita individuale e sociale, come cercherò di dimostrare. Oggi si parla molto, nell'epoca dell'Antropocene, della necessità di un atterraggio, di trovare o ritrovare sotto i piedi il suolo terrestre della storia umana[1]. Siamo entrati, diciamo, nella geostoria. Più esattamente, la nostra epoca è quella della geografia, della geografia come scrittura della storia sulla terra, geografia dei luoghi e degli spazi, e anche delle azioni, degli usi, dei pensieri e degli immaginari, geografia degli uomini, delle guerre, della violenza e della pace, geografia delle piante e degli animali, dell'aria, dell'acqua,

1/ Si veda su questo tema, B. Latour, *Où atterrir?*, La Découverte, Paris 2018, e B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, trad. it. Meltemi, Milano 2020.

della luce e dei diversi modi in cui sono percepiti, trasformati e vissuti. Il volto concreto di questa geografia è il paesaggio.

Non possiamo più accontentarci di guardare i paesaggi come dei bei fondali e come merci da consumare. Dobbiamo uscire dall'idea classica che li riduce a non essere altro che oggetti estetici, generati, direttamente o indirettamente, dallo sguardo dei pittori sulla natura. In verità i paesaggi sono portatori di lezioni molto più profonde e più ricche. Ci dicono molto sullo stato delle società, sulla loro organizzazione e la loro possibile evoluzione. Sono lo specchio delle condizioni materiali e morali imposte alla vita umana, sia sul piano individuale che su quello collettivo.

Nelle società contemporanee la questione del paesaggio deve diventare centrale, tanto da un punto di vista ecologico che da un punto di vista economico, culturale, sociale e politico. Questo richiede un approccio globale, transdisciplinare, capace di attraversare, riunire e tessere insieme discorsi, saperi, pratiche, rappresentazioni provenienti da punti di vista molto variegati. Il paesaggio è una condizione necessaria per la riformulazione di una ecologia politica.

Aspirazioni a paesaggi di qualità si vanno manifestando e si esprimono con forza, riflessi di pratiche e di desideri rinnovati per l'abitabilità del mondo. La preoccupazione di sviluppare nuovi rapporti con la natura e la città, le prospettive aperte dalla transazione energetica e la critica all'idea di una crescita continua, la voglia di controllare la circolazione dei prodotti di consumo utilizzati quotidianamente, la promozione di circuiti di filiera corta nell'alimentazione, lo sviluppo delle pratiche di giardinaggio, il ritorno della questione dei beni comuni ecc. sono tutti segnali di come, sia nel pubblico che nel privato, si stia cercando di sperimentare forme di vita diversa, di come stiano nascendo nuovi modi di abitare i paesaggi naturali e urbani, di come appaiano modi alternativi di organizzare e di usare lo spazio.

È da questo contesto che sta emergendo, tra i paesaggisti, gli architetti e nelle scienze umane e sociali la volontà di ride-

finire la questione del progetto e pensare in modo diverso il mestiere del progetto, la teoria e la pratica dell'ideazione. Lo svilupparsi di collettivi nel mondo dei giovani professionisti, l'affermazione del ruolo centrale delle pratiche locali e sul campo, l'esigenza della partecipazione degli abitanti e la messa in discussione del ruolo incombente degli esperti, in forza di una rinnovata considerazione dei beni comuni e delle esigenze morali e politiche dello sviluppo della persona umana, la preoccupazione per la conservazione degli ambienti vivi, la ricerca della sobrietà e forse, semplicemente, la cura dei luoghi, sono sia nuove caratteristiche del mestiere di paesaggista e dell'architettura, sia segni dell'apertura di orizzonti nuovi per la trasformazione dei paesaggi e degli spazi.

Questo libro, che si vuole propedeutico e di riflessione, si compone di tre parti, nelle quali mi sforzerò di rispondere a tre serie di domande:

- 1. Di cosa stiamo parlando quando parliamo di paesaggio? Qual è, in questo momento, «l'oggetto», se ce n'è uno, dei nostri discorsi, dei nostri pensieri e dei nostri progetti? Qual è il paesaggio delle nostre azioni? Che visione abbiamo quando lo intravvediamo? E, in fondo, da quale necessità umana, sociale e politica, ma anche morale, derivano il paesaggio e l'interesse che a esso riserviamo?
- 2. Come possiamo determinare una modalità d'azione nei confronti del paesaggio? O, più precisamente, se – come cercherò di sostenere – quella del paesaggio è una dimensione essenziale della definizione della vita umana, come si può *agire con* esso, piuttosto che *su* di esso? Quali sono le direzioni che tale azione dovrà prendere in seno alla società?
- 3. Come potremo insegnare il paesaggio? Educare al paesaggio? Quali dispositivi didattici richiama in linea di massima il paesaggio? E quale epistemologia esige? Come il paesaggio può contribuire a quella che potrebbe essere chiamata una «scuola dell'arte dell'abitare», scuola alla cui fondazione esso dovrebbe contribuire?

È all'interno di questa configurazione concettuale e pratica d'insieme, dove si incontrano l'ontologia, l'etica, la politica, l'epistemologia e la didattica, che mi sembra che la necessità del paesaggio debba essere oggi riconosciuta e percorsa.

1. Definire il paesaggio

Il paesaggio è oggetto di non pochi tentativi di definizione. Estetica, sociologia, geografia, antropologia, storia dell'arte, architettura, diritto, tra gli altri, portano avanti al riguardo teorie e rappresentazioni spesso molto diverse e qui il nostro scopo non è certo farne l'inventario e tanto meno commentarle[1].

Tuttavia, per chiarezza di discussione, è necessario prima di tutto delimitare quel che dovrà essere oggetto dell'analisi. Proporrò dunque, nelle pagine seguenti, un approccio progressivo alla nozione di paesaggio, confrontandola con le nozioni cui viene spesso associato, che sono similari ma rispetto alle quali è importante e utile evidenziare cosa le distingue: la *natura*, il *territorio*, la *visione*, l'*ambiente*.

Questa analisi distintiva mi permetterà di mettere in evidenza ciò che, secondo me, costituisce il carattere essenziale del paesaggio, cioè a dire la sua dinamica relazionale. Il paesaggio è prima di tutto costituito da relazioni. Più esattamente è lo spazio delle metamorfosi: nel paesaggio la natura, il territorio, la veduta confluiscono e associandosi si trasformano. Il paesaggio è l'ambiente vivente di composizioni instabili al centro delle quali gli uomini sono immersi e delle quali partecipano.

1/ Mi sono occupato di questo nel mio volume *La Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud/ENSP, Arles 2009.

Natura

Anche se effettivamente contiene elementi «naturali», il paesaggio non è solamente «la natura». Bisogna tenere insieme queste due idee e di esse occore formulare e pensare la relazione.

Molti degli «elementi naturali» della fisica tradizionale sono dati primari dell'esperienza che noi facciamo del paesaggio. L'aria più o meno leggera che respiriamo, il vento che attraversa lo spazio amichevolmente o talvolta in modo violento, l'acqua che scorre, che cade come pioggia o che stagna, la terra che si appiccica ai nostri piedi o nella quale affondiamo, il suolo che ci sostiene, la sabbia, la roccia che a volte rimbomba e si agita, ma anche la luce, il caldo e il freddo, la sensazione di umidità o di insopportabile secchezza, l'erba, gli alberi, l'ombra, le piante con i loro movimenti impercettibili e i loro odori e colori, è più in generale i colori e le sonorità del mondo, gli animali che si spostano... Potremmo continuare a elencare le direttrici lungo le quali la nostra vita terrestre è messa in contatto, e anche alla prova, con realtà esteriori che chiamiamo «naturali» e della cui esistenza ci limitiamo a prendere atto, a subire, che ci sembra di non aver mai voluto, ma che ci accompagnano irrimediabilmente. Persino nella sua generosità, ma anche nella sua violenza, «la natura», nel paesaggio, è il nome che usiamo per ciò che è «fuori», per quel fuori materiale e vivente a cui la vita umana è esposta, dal quale cerca di proteggersi, più spesso adattandovisi. Vivere nel paesaggio è vivere insieme a queste realtà elementari delle quali si è cercato di abbozzare un elenco (che a dire il vero è interminabile), realtà che costituiscono i contesti sensibili e concreti della nostra vita, nel senso preciso del termine «contesto»: noi intessiamo le nostre esistenze di questi elementi detti «naturali».

E a maggior ragione nella misura in cui queste realtà naturali fanno sistema, interagiscono le une con le altre e ci immergono all'interno di ambienti complessi, irriducibili e

irreversibili, ordinati a seconda di scale, leggi e ritmi che non sembriamo poter controllare del tutto. Perché la «natura» nel paesaggio ha talvolta l'apparenza crudele di una fatalità, nel caso di una catastrofe chiamata «naturale», per esempio. Ma essa è anche nascita, crescita e rinascita, slancio verso il nuovo, la vita. «C'è natura ovunque vi sia una vita che abbia un senso – scrive Maurice Merleau-Ponty – ma dove tuttavia non c'è pensiero; da cui la parentela con il vegetale: è natura ciò che ha un senso, senza che questo senso sia stato posto dal pensiero. È l'autoproduzione di un senso. La Natura dunque differisce da una semplice cosa; essa ha un interno, si determina dall'interno»[2].

Il paesaggio è quanto fa entrare la natura e i sistemi di intenzionalità dai quali è composta (cioè la sua specifica vitalità) all'interno di mondi umani e sociali. Espone le nostre esistenze, sia a livello individuale che al livello collettivo delle organizzazioni sociali, a questa esteriorità organizzata. Più precisamente, inserisce nell'esistenza umana temporalità, spazialità, scale di valori, durate, ritmi e potenze che non soltanto non sono voluti dagli umani, ma che in un certo senso impongono loro un ordinamento, delle intenzioni, delle logiche, delle determinazioni, se non proprio dei determinismi. Come scrive Baptiste Morizot, «non ci sono più dei viventi intatti che si muovono "nella natura" monotona e ripetitiva, ma forme di vita che esistono attraverso di noi e simultaneamente in quanto tali»[3]. È una delle prime lezioni che sarebbe bene non dimenticare nella prospettiva di questo libro: gli umani e le loro società appartengono a un mondo, un mondo terrestre che non hanno creato e al quale tuttavia partecipano come potenze che incontrano altre potenze, come attori che incontrano altri attori. Questione di coordinamento e diplomazia, e soprattutto: riconoscimento dei limiti dell'antropizzazione del pianeta.

2/ M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes*, Cours du Collège de France, Seuil, Paris 1995, pp. 19-20.
3/ B. Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018, p. 145.

Lo scopo non è qui riaffermare un naturalismo e un dualismo, e ancor meno un determinismo naturale, che assumerebbero umani e natura come in un faccia a faccia ontologico e in una separazione assoluta. Possiamo rifarci ai lavori di Bruno Latour e di Philippe Descola, che hanno mostrato, ciascuno sul proprio terreno (rispettivamente sul piano della sociologia delle scienze e dell'antropologia), che quanto è in gioco è prima di tutto la cornice concettuale all'interno della quale le relazioni tra umani e non umani sono pensate e connotate. La moderna categoria di «natura», per come è stata sviluppata e utilizzata (e per come continua a esserlo) nelle scienze e negli universi della cultura, dell'economia e dell'azione politica, non costituisce un buon modello concettuale per pensare l'insieme di queste realtà esteriori, propriamente paesaggistiche, che sono state precedentemente evocate.

Così, possiamo anche giustamente dire che l'aria che respiriamo, l'acqua che utilizziamo quotidianamente, le piante che raccogliamo, o gli animali che ci circondano, non arrivano a noi e agli altri umani in modo diretto, immediato, «naturale». Tutti questi elementi e tutti questi esseri che compongono il paesaggio e il mondo cosiddetto «naturale» arrivano a noi zavorrati, condizionati dall'insieme delle mediazioni sociali, culturali e tecniche che conferiscono loro un valore e un senso, ma anche un formato e talvolta un'apparenza. L'aria che inspiro, l'acqua che bevo o il frutto che mangio, se da un lato ci sono esteriori, se vengono verso di noi dall'esterno e ci offrono in qualche modo la loro freschezza e il loro sapore, dall'altro portano con sé tecniche e materie, come pure i gesti e il saper fare attraverso i quali sono stati trattati, purificati, perfino abbelliti. Come sappiamo il naturalista francese Buffon ne aveva già parlato a proposito del grano e delle piante annuali «la cui natura è per così dire artificiale e fittizia». Il grano «ha qualche legame con il loglio, le graminacee e qualche altra erba dei prati; ma ignoriamo a quali di queste erbe dobbiamo ricondurlo: e poiché si rinnova tutti gli anni e che, servendo da nutrimento all'uomo, tra tutte le piante è quella

che più è stata lavorata, è anche quella che più è stata snaturata»[4]. L'agricoltura, l'allevamento, il giardinaggio hanno fabbricato una natura che è umana, sociale ed economica e che si distende come una rete dalle maglie più o meno rigide e strette su tutta la superfice del pianeta. Detto altrimenti, c'è una storia umana, sociale, della natura, e non si capisce perché su questo punto la prospettiva ecologica dovrebbe separarsi dagli apporti delle scienze sociali. È precisamente su questo punto di convergenza tra ecologia e scienze sociali che si colloca il paesaggio.

Così, proprio come il paesaggio fa entrare la «natura», le sue temporalità e i suoi spazi nel mondo sociale, talvolta come un elemento perturbatore, così trasforma queste temporalità e questi spazi «naturali», li riconfigura per inscriverli nei regimi e negli ordini temporali e spaziali consoni ai mondi sociali. Il paesaggio è la natura presa nelle maglie della storia umana, nelle cronologie, nelle scale, nei ritmi, nei ritagli e nelle dispersioni della storia umana. Come scrive John Brinkerhoff Jackson: «Un paesaggio non è un elemento naturale dell'ambiente circonstante, ma uno spazio sintetico, un sistema artificiale di spazi sovrapposti sulla superficie della Terra, che funziona, evolve, non secondo le leggi naturali, ma per servire a una comunità [...]. Un paesaggio, insomma, è uno spazio creato con l'intenzione di accelerare o rallentare il processo naturale. [...] Rappresenta l'uomo che riprende a suo vantaggio il ruolo del tempo»[5].

Ciò che vale per i tempi storici vale egualmente per lo spazio: il paesaggio non esprime solamente la storia umana, ne disegna anche la geografia sulla superficie della Terra. Il paesaggio è una geografia umana, sociale, culturale. Jackson ne parla come di uno spazio sintetico. È uno spazio organizzato: popolato, punteggiato, polarizzato, dimensionato, orientato,

4/ G. L. Leclerc de Buffon, *Animaux domestiques*, in *Oeuvres complètes*, Duménil, Paris 1835, vol. V, p. 80.

5/ J.B. Jackson, *Discovering the vernacular landscape*, Yale University Press, London 1986.

ritagliato, messo in forma e in una rete di relazioni, e potremmo considerare che queste diverse operazioni di spazializzazione fanno del paesaggio – come scrivono Geneviève e Philippe Pinchemel in *La face de la terre* – «una vera proiezione spaziale della società, non solamente delle sue basi politiche, economiche, tecnologiche, ma anche del suo immaginario, delle sue credenze»[6]. Ogni paesaggio corrisponde, in questo senso, a un modo sociale e culturale di installarsi sulla superficie della Terra e di abitarla, cioè di trasformare l'estensione, totalmente o in parte, in una vasta dimora.

Sembrerebbe dunque necessario considerare il paesaggio come un'entità relazionale, mediale, nel senso che lo storico dell'arte e paesaggista francese Augustin Berque dà a questo termine[7]. Si tratta di un *mi-lieu*, di un luogo di mezzo, di luogo a due facce, fatto di un versante «naturale» e di un versante «umano», sociale, spaziale e storico. Più esattamente, si tratta di due movimenti associati, simmetrici e contemporanei: uno che va dall'esterno, dall'ambiente terrestre, le sue forme e i suoi contenuti, verso l'interno, il mondo umano; e l'altro che si proietta dall'interno verso l'esterno e cerca di dispiegarvisi e di inscrivercisi. Il paesaggio è un *mi-lieu* umano[8], o meglio il paesaggio è «l'appaiamento» (per usare l'espressione di Berque) e la corrispondenza di questi due movimenti.

Occorre trovare e tenere una misura tra questi due movimenti, sia sul piano dello spazio che su quello del tempo. La ricerca di questa misura costituisce una delle poste in gioco del progetto del paesaggio.

6/ G. e P. Pinchemel, *La face de la terre*, Armand Colin, Paris 1988, p. 64.
7/ Cfr. ad esempio A. Berque, *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Armand Colin, Paris 1988, p. 64.
8/ *Milieu* in francese indica la parola «ambiente». Il termine porta con sé anche la chiara indicazione di un «luogo di mezzo», *mi-lieu*, l'ambiente inteso come quel luogo in cui si dà un «fra» tra alcuni elementi. Non a caso Augustin Berque parla di «mesologia» per intendere un discorso sugli ambienti [N.d.T.].

Territorio

Sicuramente c'è territorialità nel paesaggio. Nel paesaggio possiamo osservare diverse operazioni esplicite di territorializzazione, e anche pratiche più diffuse, ma i cui effetti possono essere molto visibili, come cicatrici su un volto e come segni di riconoscimento. Eppure il paesaggio sfugge. La presenza di orizzonti, l'invito al superamento dei limiti e agli attraversamenti, i viaggi, la cancellazione sempre possibile di tracce e forme geografiche: il paesaggio ci porta più lontano del territorio.

A un primo approccio, è difficile negare la dimensione territoriale di qualsivoglia paesaggio. Anzitutto perché un paesaggio è una geografia concreta, come spesso si è detto: una scrittura senza parole depositata sulla superficie della Terra nelle città e nei campi, un'intenzione oggettivata in materie, forme, oggetti e attività. Il paesaggio presenta questo doppio aspetto, essere nello stesso tempo una materia e un'idea: dunque un segno, un insieme di segni al di là del linguaggio, un'espressione da decifrare. Ogni paesaggio implica un'arte della lettura e dell'interpretazione, un'ermeneutica, una clinica, perfino una sintomatologia. Un'arte di osservare le superfici e i fenomeni che vi si dispiegano.

Ma i paesaggi sono anche superfici organizzate, e queste organizzazioni spaziali, queste morfologie più o meno stabili, traducono volontà, valori, modi di essere, costumi o abitudini che attraversano le società umane. Non si possono separare le società dagli spazi che esse si creano per viverci, e questa relazione si esprime nei paesaggi, intesi qui come ambienti di vita, di esperienze e di pratiche.

La dimensione territoriale del paesaggio si manifesta in diversi modi, secondo una «grammatica elementare» che può variare in funzione dei luoghi e dei momenti[9]: toponimie, determinazione dei limiti e delle frontiere, frazionamento

9/ Cfr. C. Ferrata, *Il territorio resistente*, Casagrande, Bellinzona 2017, p. 15.

delle superfici, definizione della centralità e delle relazioni di distanza e prossimità, creazioni di percorsi e di strade materiali e immateriali, distribuzione e attribuzione funzionale delle terre disponibili all'interno di un'estensione delimitata, formulazione di regole generali e particolari di gestione dell'entità spaziale così occupata, pratiche comuni più o meno formalizzate che hanno l'effetto di generare sentimenti di famigliarità e appartenenza (feste, rituali sociali, credenze condivise ecc.). Ogni operazione di fabbricazione del territorio corrisponde a un movimento o a una volontà materiale e simbolica di appropriazione, in due sensi: contemporaneamente possedere una terra e renderla adatta a un insieme di usi, trasformare un pezzo di terra nel «nostro luogo».

Perché la posta in gioco è sicuramente questa, anche nel caso del paesaggio considerato dal punto di vista della territorialità: al di là dei tentativi, a volte violenti, di possesso, di controllo e di dominio, c'è anche la ricerca di un riparo, di un nido, di un rifugio, di una protezione, dietro a questa specie di involucro rappresentato dalle frontiere e dai limiti, anche quando sono segnati timidamente e restano provvisori. Non dobbiamo sottostimare questa ricerca, che è quella di un luogo nel quale rannicchiarsi, nel quale agire e pensare in libertà e di cui Gaston Bachelard – nel suo libro *La poétique de l'espace* – mostra bene come si tratti di uno dei vettori costitutivi della funzione dell'abitare. Per percorrere questa fenomenologia dell'essere che attraverso un luogo si protegge appropriandosene, non serve posizionarsi alla scala degli Stati e delle loro imprese di dominazione territoriale e di sicurezza interna. Il bambino che dispone i propri oggetti familiari attorno a sé in una specie di capanna immaginaria esprime già questa ricerca di un luogo dove potrà stare in tranquillità. La dimensione territoriale è presente nel paesaggio, quando vi si gioca e si manifesta una volontà di trasformare la dimensione esterna del mondo in un luogo di interiorità, in una specie di casa dove sia possibile vivere in pace. Il paesaggio traduce una volontà di abitare.

Succede che questa specie di interiorizzazione territoriale si esprima in modo brutale o comunque smisurato, a favore di un'intera società: sono i grandi progetti, gestiti dal potere politico o economico, che fabbricano quello che John Brinkerhoff Jackson chiama «paesaggi politici» e che superano per la loro ampiezza gli spazi e i tempi di una singola vita umana. Ma la territorialità si gioca anche in un'altra dimensione e sotto altre forme: sono i paesaggi vissuti, praticati in una familiarità, finanche in una quotidianità, da un individuo o un gruppo ristretto, a livello di famiglia o di quartiere. Questi paesaggi abituali che si attraversano senza pensare, ma che sappiamo essere lì mentre ci rechiamo al lavoro o mentre ne ritorniamo, oppure quelli che si dispiegano oltre le nostre finestre nelle loro sonorità più o meno ordinate, instaurano e intrattengono con la loro presenza, la loro permanenza spesso discreta, una sorta di rumore famigliare del mondo, perfino un'atmosfera di intimità, che ci porta verso sentimenti di appartenenza e di attaccamento. Il paesaggio diventa allora un *luogo*. Coloro che lo vivono vi trovano un'origine personale, relazioni sociali durature, e possono inserirsi in una storia collettiva. È, come afferma Marc Augé, «principio di significato per coloro che lo abitano»[10]. È anche vettore di identità.

Ma la dimensione territoriale non esaurisce la totalità dell'esperienza del paesaggio. Più generalmente, come ha chiarito Philippe Descola[11], bisogna sottolineare che non ogni relazione sulla superficie terrestre rileva dell'ordine del territorio e dell'appropriazione territoriale. Il concetto di territorio non è universale e non è necessariamente il più appropriato per dar conto delle relazioni con la terra e degli usi della terra che sono messi in atto nelle società che non hanno adottato il dualismo naturalista caratteristico delle società occidentali

10/ M. Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992, p. 68.

11/ P. Descola, *Les usages de la terre. Cosmopolitique da la territorialité*, Cours au Collège de France, 2015-2016 e 2016-2017.

moderne e neppure hanno sviluppato una concezione «produttivistica» dell'azione umana di fronte alla «natura».

Di fatto, molti aspetti della realtà, dell'esperienza e della pratica paesaggistica contestano questa riduzione alla territorialità e portano al contrario a innescare situazioni, momenti e movimenti di de-territorializzazione.

Non so se di un territorio si possa dire che invecchi. Succede che alcuni territori si usurino fino alla cancellazione, e anche che si disperdano, si dislochino, per così dire che non «tengano» più. Si indeboliscono, e questa sparizione lenta o rapida dell'energia che li sosteneva interiormente li porta verso una sorta di perdita di identità, di spersonalizzazione. C'è un'entropia del territorio che finisce per disfare la sua organizzazione se non ci se ne prende cura, se non lo si mantiene. Allora, il territorio si perde. Si entra in uno spazio indeciso. Bisognerebbe fare la geografia di questi luoghi usurati, che sembrano quasi svanire sotto lo sguardo fino a perdere il loro senso, in quella che sembra una diserzione di scrittura territoriale.

Tuttavia, la perdita del territorio non è necessariamente sinonimo di perdita del paesaggio. Gilles Clément chiama Terzo paesaggio «l'insieme dei luoghi abbandonati dall'uomo»[12]. Il Terzo paesaggio non è un territorio, è uno spazio incerto. Risultato di un abbandono agricolo, o di un declino industriale, oppure residuo di uno sfruttamento impossibile, è uno spazio che non ha, o non ha più, funzioni. Esso è *désaffecté*, privato della sua destinazione e delle sue cariche affettive, abbandonato e senza destinazione. Tuttavia, è tra questi margini, al centro di questi spazi trascurati, che si rifugia la diversità biologica, vegetale e animale. Vi approdano specie pioniere. Ai margini dei territori antropizzati, il Terzo paesaggio, che non ha una forma precisa e neppure programmata, è un luogo vivo.

12/ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2004.

Una delle lezioni più ricche del dibattito contemporaneo sulla riconsiderazione del posto dell'animale, ma anche del vegetale, nei paesaggi, sta tutta in questo enunciato: il paesaggio è «animato», popolato di esseri viventi con i quali l'umanità come specie e come società deve venire a patti. Non è un semplice spettacolo, una scenografia da contemplare, o soltanto il territorio prodotto da un progetto sociale, economico, tecnico, esso è egualmente attraversato, popolato, occupato da una moltitudine di esseri viventi dotati di intenzionalità differenti. Detto altrimenti, i paesaggi, come pure gli spazi che gli umani si sforzano di organizzare, sono luoghi di incontri, mai completamente stabili, tra specie viventi, e gli umani non sono che un elemento, certamente a volte predominante, di questi incontri e degli insiemi che ne risultano. Considerato in questo senso, cioè come un ambiente vivente, il paesaggio è attraversato da vettori e movimenti che sfuggono, almeno in parte, alla cattura da parte della tecnica e all'appropriazione sociale e simbolica degli umani. Si pone, quindi, la questione del coesistere, nel paesaggio, tra umani e non umani, animali e vegetali, e delle modalità di questo coesistere. Gli spazi e i tempi dei paesaggi non si confondono e non si riducono agli spazi e ai tempi umani, lo si è già detto: considerato così, il paesaggio porta oltre le strategie di occupazione e di appropriazione strettamente territoriali dispiegate dalle società umane.

Ma ciò che vale sul piano delle oggettività paesaggistiche vale anche sul piano delle pratiche e delle esperienze dello spazio. Perché, di fronte ai dispositivi territoriali più determinati, più controllati, più appropriati, c'è sempre la possibilità di mettersi in cammino, la possibilità dell'estensione, dell'altrove, dell'orizzonte, c'è ancora la possibilità della trasgressione, dell'attraversamento della frontiera, dell'«andarsene» verso lontananze aperte. Il paesaggio è anche lì, o piuttosto in «quel fuori da», in questo al di là dei limiti, delle linee di demarcazione tracciate o meno sul suolo dai confini di proprietà. Jean-François Lyotard fa emergere il paesaggio da un

momento specifico del rapporto che il soggetto intrattiene con il mondo e con se stesso, momento che chiama *spaesamento*, che non è altro se non la restituzione allo spazio della sua indeterminazione primaria e fondamentale. «Un'insenatura marittima, un lago di montagna, un canale in una metropoli possono essere sospesi al di qua di ogni destinazione, umana o divina, e lasciati lì»[13]. Il paesaggio, in questa prospettiva, non è il luogo, esso è spogliato dei significati e dei valori che lo definirebbero come luogo socialmente appropriato, presentandosi come una sorta di sospensione del territorio: è anzitutto l'incontro dell'estensione indeterminata, dell'estensione originaria in seno alla quale si apre alla possibilità dell'esperienza.

Da qui la profonda relazione, fondamentale, tra il paesaggio e il viaggio o il nomadismo. Per accedere al paesaggio bisogna mettersi nella condizione dello *straniamento* di cui parla Montaigne: vedere il mondo come se fosse un altro mondo, vedere il paese come uno straniero, in un'attitudine di esteriorità e di alterità che in qualche modo sospende le abitudini visive e i significati attesi, e restituisce così allo spazio la sua vivacità, la sua presenza altera o generosa, anzitutto la sua presenza materiale. Non esiste paesaggio senza questa specie di stupore che ci coglie di fronte alla contingenza, di fronte alla sottigliezza e alla complessità delle organizzazioni sociali, delle pratiche territoriali e dei modi di abitare che si sviluppano nei luoghi che visitiamo. Questo stupore è la sospensione del giudizio necessaria alla comparsa del paesaggio, e si sogna allora di incontrare sul cammino passeggiatori silenziosi, stupefatti davanti alla stranezza dei mondi

13/ J-F. Lyotard, *Scapeland*, «Revue des sciences humaines», n. 209, 1988, p. 40. Giorgio Agamben sviluppa un'intuizione non così lontana, quando definisce il paesaggio come «l'inappropriabile»: «L'essere, *en état de paysage*, è sospeso e reso inoperoso e il mondo, divenuto perfettamente inappropriabile, va per così dire al di là dell'essere e del nulla. Non più animale né umano, chi contempla il paesaggio è soltanto paesaggio. Non cerca più di comprendere, guarda soltanto», G. Agamben, *L'uso dei corpi, Homo sacer IV/2*, Neri Pozza, Milano 2016, p. 125.

che percorrono e scoprono. Come se ci si dovesse muovere fisicamente nello spazio, attraversarlo, per sentirne meglio la maestosità e la generosità.

Il paesaggio è allora al di qua o al di là del territorio e dei differenti regimi materiali e simbolici che lo definiscono. Forse bisognerebbe considerare il paesaggio come parte delle «cose comuni», delle «cose senza padrone»?, ovvero delle «cose» che non appartengono a nessuno e il cui uso è comune. Considerare il paesaggio come l'indicazione che il mondo terrestre non può essere completamente territorializzato. E questo finirebbe per ricordarci che non possiamo disporre del mondo terrestre a nostro piacimento, e che esso, insieme alle cose e agli esseri che vi si trovano, non può essere considerato un bene appropriabile. Come ci invita a fare il paesaggio, occorre pensare positivamente all'indisponibilità del mondo.

Vista

Non possiamo contestare l'intima relazione che il paesaggio intrattiene con il vedere. Storicamente, culturalmente, e non solo in Europa, ereditiamo una definizione di paesaggio che ne fa un mondo dell'occhio, un universo visuale (una veduta sui luoghi dicono i dizionari). Sarebbe utile, tuttavia, precisare e sfumare questa affermazione. Innanzitutto, è necessario distinguere i differenti regimi visuali all'interno dei quali è elaborata la relazione culturale e sociale nei confronti del paesaggio. Differenti forme di sguardo e di «modi di vedere» si sono succeduti e ancora coesistono nelle culture paesaggistiche della superficie del pianeta. Questi sguardi differenti sul paesaggio comportano sicuramente diversi modi di concepirlo e di comprenderlo, conferendo così alle culture paesaggistiche una vera complessità spaziale.

Tuttavia è importante stabilire e riconoscere che il paesaggio è al centro di molte esperienze che non sono, o non sono solamente, visive. I contatti con il paesaggio ci conducono al

di là degli universi visuali, verso il sonoro, per esempio, o l'olfattivo, verso altri sensi. In altre parole, c'è una polisensorialità e anche una ricchezza e una diversità di relazioni con lo spazio che conviene esplorare e misurare.

Specialmente in Europa, siamo gli eredi di una tradizione culturale che ci porta a definire il paesaggio come la veduta di un luogo, uno sguardo comunque organizzato tecnicamente e socialmente, e dove le arti visive, la letteratura e le scienze giocano un ruolo determinante. La pittura, la fotografia, il cinema hanno istituito e sviluppato un insieme di grammatiche visive e di tecniche di rappresentazione (cornice, profondità, formato ecc.) che hanno profondamente strutturato lo sguardo verso il mondo terrestre, ed è all'interno delle organizzazioni visuali messe in opera da queste tecniche che il mondo terrestre è stato designato e definito «paesaggio». Anche se qui non è utile evocare il dibattito contemporaneo sulle origini e le localizzazioni storiche e culturali delle rappresentazioni paesaggistiche, si può affermare che il mondo terrestre è sostanzialmente diventato un paesaggio da quando viene visto ed è rappresentato come tale, cioè integrato in un regime visuale, all'interno di uno sguardo, più o meno artistico. Detto altrimenti, l'esistenza del paesaggio corrisponde a una storia e a una geografia sociali, tecniche e culturali dello sguardo.

Nel XVII secolo, teorici della prospettiva distinguevano tre tipi di visione: l'ottica, la catoptica, l'anoptica, ossia la vista frontale, la vista dall'alto e quella dal basso. Ciascuno di questi modi di guardare, lo si può ben capire, intrattiene una relazione diversa con il reale e, in fondo, conduce a uno specifico tipo di paesaggio. È la diversità, come anche la combinazione, di questi sguardi tecnicamente composti, e dei paesaggi ai quali ci aprono, a costituire la ricchezza delle relazioni spaziali che intratteniamo con il nostro mondo. D'altro canto, agli sguardi appena citati, la storia delle culture e delle pratiche visive e iconografiche ne aggiunge parecchie altre. Così, la vista laterale sul paesaggio dal finestrino di un treno

o di un'automobile mentre attraversano uno spazio è stata inserita nella gamma delle esperienze percettive del mondo, e allo stesso modo, alla vista dall'alto nella sua immobilità contemplativa, l'aviazione ha aggiunto, nel corso dell'ultimo secolo, la possibilità concreta di un percorso sintetico e dell'ispezione in movimento del paesaggio a partire da un oggetto che vola a grande altitudine.

È dunque all'interno di una storia complessa delle tecniche della percezione, della rappresentazione e della pratica visiva che bisogna considerare la questione del paesaggio, tenendo conto della diversità e anche del rinnovamento di queste tecniche e del loro impatto sull'esperienza e anche sulla nozione stessa di spazio. Per esempio, agli sguardi dalla distanza, come in disparte rispetto al mondo, collocati immobili su un'altura, che si tratti di sguardi di ammirazione o attentamente scrutatori, è necessario contrapporre gli sguardi clinici, coinvolti e ravvicinati, attenti ai minuscoli dettagli, gli sguardi dell'osservatore che esamina passo passo durante il cammino della sua passeggiata gli accidenti del visibile e le tracce disperse sul suolo. È nell'andirivieni tra queste modalità visuali, è navigando tra la prossimità e la distanza, l'obliquo e la frontalità, l'attenzione scrupolosa e l'attenzione fluttuante, che si affina e si esercita una vera arte dell'osservare. L'occhio istruito del naturalista, quello dell'antropologo, del geografo, del paesaggista, tra gli altri, partecipano tutti di una stessa attitudine, che in qualche modo tocca il mondo con gli occhi. Duttilità e tattilità dello sguardo che sono senza alcun dubbio condizioni elementari della cultura paesaggistica.

Tuttavia, il paesaggio non può essere ridotto alla messa in atto di tecniche visuali semplicemente efficaci sul piano cognitivo e neppure ci si deve accontentare di collocarlo tra i prodotti dell'arte della rappresentazione. Poiché esso porta in sé, al centro stesso della visibilità del mondo terrestre che rende possibile e organizza, una carica e un tenore affettivo e morale che andrebbero analizzati. Lo sappiamo infatti da Petrarca e probabilmente da ben prima: se il mondo terrestre

è da un lato uno spettacolo seducente, che attrae fino a portare alla dimenticanza di sé e suscita ammirazione e curiosità, dall'altro può anche provocare tristezza, disgusto, collera, disprezzo o paura. Non tutti gli spettacoli sono felici, non tutti i paesaggi sono egualmente affidabili e se possiamo amare guardare la Terra, possiamo anche trovare insopportabile scoprire che, proprio come un volto un tempo adorato, è, o è diventata, ciò che può far nascere ripugnanza. Una ambivalenza affettiva che attraversa ogni paesaggio e in un certo senso lo denuncia come problema morale, sociale e politico. Che segnala e sottolinea la responsabilità connessa al guardare. Guardare non è un atto indifferente e neutro. È un coinvolgimento nel mondo, un'emozione, ma anche una presa di posizione. Il paesaggio, mondo della vista, ci implica e ci influenza in molteplici modi.

Essere colpiti dal paesaggio, pertanto, non è soltanto un'esperienza visiva. L'affezione e l'emozione paesaggistiche, che siano positive o negative, mobilitano anche i nostri altri sensi. Il paesaggio è un'esperienza che si dispiega simultaneamente su molti registri sensoriali, è un'esperienza corporea completa dove la vista si combina in modo più o meno delicato con gli altri sensi. Ai paesaggi visivi si associano i paesaggi sonori, i paesaggi tattili, i paesaggi olfattivi, i paesaggi gustativi. Le sonorità «naturali» (l'acqua, il vento, la pioggia, gli uccelli) e anche quelli dello spazio urbano (le macchine, le automobili, il rumore dei passi sul marciapiede, le voci umane) costruiscono paesaggi, del resto modificabili dalla storia in relazione con le trasformazioni della vita sociale e delle possibilità tecniche. C'è una storia e una geografia sonora nel mondo. I paesaggi non sono soltanto visibili, sono anche udibili[14]. Le sonorità di un determinato luogo «fanno paesaggio», nel senso che costituiscono l'atmosfera o l'ambiente caratteristico di quel luogo.

14/ Cfr. su questo punto R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, trad. it. LIM, Lucca 1998.

I paesaggi sviluppano anche odori specifici, a tal punto che è possibile parlare di una sorta di organizzazione olfattiva, e non visiva, dello spazio nei paesaggi naturali e urbani, dei quali si può tentare di tracciare la cartografia, per quanto frammentaria ed episodica. E perché poi, in fin dei conti, non si potrebbe ugualmente evocare una dimensione gustativa del paesaggio? Qui non si tratta soltanto di evocare il gusto del frutto o della pianta che raccogliamo al bordo del sentiero, ma anche la sensualità di un colore, di una superfice, di una materia invitante, come sottolinea l'architetto e designer finlandese Juhanni Pallasmaa che ci invita a sentire con la lingua: «Anni fa – scrive – visitando la residenza di D.L. James a Carmel (California), ideata da Charles e Henry Greene, mi sono sentito spinto a inginocchiarmi per leccare il pavimento di marmo brillante dell'entrata. I materiali sensuali e i dettagli delicatamente lavorati dell'architettura di Carlo Scarpa, così come i colori sensuali delle case di Louis Barragán, evocano spesso esperienze orali. Le superfici deliziosamente colorate dello «stucco lustro», una tinta o una superfice di legno ben lucidata si offrono anch'esse all'apprezzamento della lingua»[15]. Poi l'autore insiste: «L'origine più arcaica dello spazio architettonico è nella cavità orale».

In fondo, il paesaggio può essere considerato come una composizione di queste variabili affettive che ci procurano sensazioni corporee, per quanto poco se ne abbia coscienza e vi si presti attenzione. Tuttavia la polisensorialità del paesaggio è più o meno ricca, e può essere ridotta o anche mutilata se uno dei nostri sensi o dei nostri organi percettivi fa difetto per ragioni naturali o per mancanza di educazione. Questo impoverimento della nostra esperienza, che può essere veramente chiamato povertà di mondo o di paesaggio, è anche, a volte, la conseguenza diretta o indiretta di uno stato reale, cioè a dire sociale, tecnico ed economico del mondo.

15/ J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, trad. it. Jaca Book, Milano 2007.

Quali che siano le ragioni (soggettive e oggettive) di questo impoverimento sensoriale, esso ci segnala tuttavia una cosa decisiva: che il paesaggio è un dato essenziale della nostra cultura sensoriale e, più precisamente, che c'è una condizione sensibile, corporea e affettiva dell'esistenza umana, della quale il paesaggio è una componente determinante. L'idea di una necessità di paesaggio è anche quella di una necessità della condizione sensibile delle società, ed essa porta a interrogare in modo critico i diversi modi attraverso cui le società considerano e «trattano» le loro sensibilità, cioè l'impiego dei corpi nel mondo.

Questa osservazione ci permette di andare al di là della concezione del paesaggio come semplice «cornice di vita», o piuttosto ci permette di approfondire questa nozione. Più che cornice, o contesto, delle nostre esistenze umane, occorre capire che il paesaggio ne è una forma sensibile. I suoi ritmi e le sue intensità spaziali e temporali, i suoi contenuti e le sue qualità, costituiscono le forme sensibili della presenza umana nel mondo terrestre. Per dirla in altro modo, il paesaggio non è un teatro vuoto e inerte che le nostre esistenze verranno, dall'esterno, a riempire di avvenimenti storici e personali e animare di significati affettivi, sociali o politici. Neppure è un semplice deposito delle nostre storie né discarica dei nostri errori. C'è un'energia nel paesaggio ed essa non si può ridurre all'idea di risorsa energetica. È piuttosto una potenza formativa specifica, che opera già a livello delle sensazioni e degli ordinamenti sensibili, e costituisce realmente il nostro accesso al mondo. Esiste qualcosa dell'ordine di una «salute» del paesaggio, o, comunque, ci si può legittimamente porre la questione delle relazioni tra salute umana e paesaggio. Il quale, inteso come forma della sensibilità umana più che come cornice esterna e impassibile del suo dispiegarsi, è l'involucro primo e irriflesso che ci accompagna quando ci lanciamo verso la superfice della Terra e i suoi spazi. È come il colore o l'umore primario delle nostre azioni, dei nostri pensieri, dei nostri stessi immaginari. In altre parole, il paesaggio è

un luogo sensoriale integrale dove si sviluppano scambi non sempre coscienti e consapevoli degli individui e delle società con le aree del mondo terrestre dove si sono insediati.

Da prendere in considerazione non è solo il tema della «qualità» del paesaggio. Certamente, la dimensione qualitativa è imprescindibile ed essenziale: il paesaggio semplicemente esprime la qualità della nostra vita e nello stesso tempo ne è una condizione. Ma, d'altra, non dovremmo cancellare la dimensione quantitativa, o, più precisamente occorrerebbe capire che nell'esperienza che noi facciamo del paesaggio le quantità sono anche qualità, e dunque giocano un ruolo determinante nella definizione del benessere, o meno, della nostra esistenza. I rumori assordanti che invadono il nostro paesaggio sonoro nei pressi di un'arteria sovraffollata di automobili, le luminosità eccessive di numerose aree urbane, gli odori spiacevoli che impregnano finanche i nostri pensieri quando ci avviciniamo a certi spazi agricoli o industriali, segnalano con precisione e vigore l'impatto qualitativo degli aspetti quantitativi dei nostri paesaggi. La sfida, specialmente per i pianificatori, è allora quella della determinazione della giusta «misura», cioè quello dell'adeguamento tra il desiderabile e il sopportabile. Una regolazione che non può darsi al di fuori dell'esperienza sensibile e che non può essere predefinita e predeterminata da un ufficio tecnico.

Ambiente

Lo spazio del paesaggio, intreccio vivente di umano e mondo, è uno spazio pre-soggettivo e pre-oggettivo. È lo spazio di una relazione, ma di una relazione che precede i termini che essa collega. È lo spazio dell'abitare che si vive prima di ogni presa di distanza riflessiva, se con questo si intende che la riflessività sarà un'operazione «posteriore» che andrà a separare ontologicamente soggetto e oggetto, interno ed esterno. Questo spazio tuttavia ha due facce, due aspetti distinti e concomi-

tanti: una faccia attiva che corrisponde all'insieme dei gesti abituali con i quali agiamo nel mondo, pratichiamo il mondo e ne facciamo uso, e una faccia ricettiva che corrisponde ai diversi modi attraverso i quali siamo influenzati dal mondo in cui ci troviamo. Lo spazio dell'abitare è al tempo stesso attivo e affettivo.

Lascio da parte l'aspetto «attivo» di questo binomio e mi concentro sulla dimensione affettiva: lo spazio abitato, cioè il paesaggio, è in primo luogo vissuto come uno stato o a partire da uno stato, da un umore, da una situazione affettiva o da un'emozione, che danno, almeno momentaneamente, il «tono» di questo spazio, la sua tonalità. D'altro canto, l'affetto o l'emozione non sono in questo caso sentimenti «interiori», soggettivi, che sarebbero provocati dalla rappresentazione o dall'esperienza di una situazione esterna, oggettiva. Sono piuttosto da considerare fenomenologicamente come stati pre-personali dell'essere umano, nel senso che ripercuotono in esso e attraverso di esso un certo modo di essere attraversati, o addirittura invasi, dal tenore del mondo in un momento dato.

Questo stato, o umore, o emozione, o piuttosto lo spazio di questa tonalità, è ciò che chiamo «paesaggio». Cerchiamo di far emergere più distintamente ciò che caratterizza, da un punto di vista fenomenologico, questo spazio emozionale o «tonale».

A dire il vero, la parola spazio è forse già troppo forte, troppo calcata, se riferita alla situazione particolare che voglio descrivere, e che è caratterizzata dall'indifferenziazione, dall'incertezza, dalla confusione. Il paesaggio, fenomenologicamente parlando, è piuttosto come una zona dai confini indefiniti, come una nuvola all'interno della quale noi saremmo proiettati senza percepire immediatamente forme e limiti. Qualcosa che sembra possedere una realtà oggettiva, nel senso che per noi non è meramente interiore come una semplice rappresentazione mentale: ci attraversa, ci riempie, si insedia dentro di noi, ci tocca, ci spinge, insomma è

un'esperienza che facciamo e che in un modo o nell'altro ci influenza. Ma nello stesso tempo, è qualcosa che non ci si presenta come un oggetto fisico usuale, solido, del quale potremmo definire i contorni e che potremmo descrivere come una sedia o una roccia. È come una realtà, certo, ma, per così dire, una *realtà inoggettiva*. Una realtà che non è quella di un oggetto, per come la intendiamo e la incontriamo abitualmente, ma di cui sentiamo la presenza e la potenza per gli effetti emotivi che ci provoca. Il paesaggio sarebbe la realtà di questa inogettività che ci tocca e ci condiziona e a modo nostro vi prendiamo parte. L'inoggettivo non è il vuoto, non è il nulla. Siamo colpiti da qualcosa che non somiglia agli oggetti fisici con i quali abbiamo abitualmente a che fare, con la loro sostanza e la loro forma, ma che non è un nulla: è una realtà senza sostanza e, aggiungerei, che non è neppure rappresentabile. Eppure ci tocca.

La filosofia contemporanea chiama «ambiente» o «atmosfera» questa articolazione tra sentire non soggettivo e realtà non oggettuale. Queste parole ci permettono di caratterizzare più precisamente il paesaggio come sentimento spaziale o sentimento geografico.

Le cose che ci circondano e di cui facciamo esperienza non ci si presentano racchiuse in una forma strettamente delimitata e neppure ridotte alla loro pura e semplice materialità. Le cose ci arrivano in una sorta di alone fatto di sonorità, colori, luce riflessa, ombre o odori. Esse ci raggiungono a partire da questa zona qualitativa che proiettano intorno o davanti a esse stesse. Il filosofo tedesco Gernot Böhme parla di estasi delle cose, per descrivere questo modo che le cose hanno di tenersi al di là di loro stesse, nei loro colori, nelle loro sonorità o nelle loro tessiture apparenti. Poiché i colori si richiamano e si mescolano nell'ombra e nella luce, i suoni si concatenano ad altri suoni, i colori e le sonorità si distaccano dalle cose materiali e creano insieme uno spazio quasi solido, sebbene non cosale. Questo spazio che fluttua attorno alle cose e che gli dà rilievo e apparenza è l'atmosfera o l'ambiente.

L'atmosfera è ciò che il filosofo tedesco Hermann Schmitz chiama una *semi-cosa*. Essa non è, come abbiamo visto, una cosa fisica nel significato comune che diamo a questa parola, cioè dotata di una materialità sostanziale e di una forma circoscritta. Non è neppure una semplice qualità esteriore di una cosa fisica. L'atmosfera possiede una sorta di indipendenza e una relativa permanenza, diciamo una continuità o una durabilità che imitano quella che troviamo nelle cose, senza che tuttavia sia identica alle cose. È una realtà effettiva, sebbene non fisica o cosale. *Atmos*: è l'aria o una specie di vapore che avvolge le cose e che nello stesso tempo dona loro un aspetto singolare. È questo aspetto, questo rilievo, questa specie di profondità in seno alla quale e tramite la quale le cose ci si presentano, che i pittori hanno cercato di rappresentare sulle loro tele. Merleau-Ponty, parlando di Cézanne, ricorda che il pittore non dipinge il contorno di una mela, perché «il contorno degli oggetti, concepito come una linea che li circonda, non appartiene al mondo visibile, ma alla geometria»[16]. Il pittore rappresenta, attraverso una modulazione di colori, il rigonfiamento dell'oggetto e ne rende così la profondità, cioè «la dimensione che ci restituisce la cosa, non per come si dispone dinanzi a noi, ma come piena di riserbo e come realtà inesauribile»[17].

Nello stesso tempo, esattamente nello stesso tempo, le qualità o i valori atmosferici delle cose, le loro apparenze, esistono nella loro realtà soltanto perché mi toccano, perché le sento, o piuttosto perché il mio corpo è disposto a riceverle. È questa ricettività sensoriale che rende effettiva la presenza di questa fenomenalità. In altre parole, è perché il mio corpo si espone, o perché sono esposto attraverso il mio corpo, che io sono coinvolto, colpito da questa estasi per le cose, cioè dall'atmosfera che le avvolge e entro la quale io le percepisco.

In fin dei conti, è la relazione, questo legame, questa reversibilità tra esposizione corporea ed estasi fenomenica che costituiscono l'ambiente, o meglio la spazialità del paesaggio come spazialità tonale o emozionale.

Ricordiamolo ancora una volta: il paesaggio, preso in considerazione su un piano fenomenologico, non è dell'ordine delle «cose fisiche o materiali», non è un oggetto nel senso comune del termine. Non è nemmeno un'idea, un'immagine o una rappresentazione mentale. È il nome di uno stato, di un'emozione, di un sentimento particolare che non è localizzabile nel vero senso della parola, ma che è lì, sospeso nello spazio, cioè presente in noi e attorno a noi, in un modo d'essere e in un movimento unico[18].

La domanda da porsi è allora la seguente: com'è possibile determinare quest'unità tra noi e il mondo che abbiamo chiamato paesaggio? In quale modo si realizza questa unità? E in quale momento?

Sappiamo che questa unità non è oggettiva, nel senso che non è tra le cose materiali. Sappiamo che non è neppure il risultato di un'operazione sintetica della coscienza, che sia a livello concettuale o dell'immagine. In altre parole l'unità del paesaggio, come l'ho definita, non è dell'ordine della rappresentazione mentale. Questa unità non è né oggettiva né soggettiva. Punto decisivo, che significa che l'unità del paesaggio è innanzitutto e in primo luogo vissuta, provata, sentita dal corpo, e che da parte nostra dobbiamo cercare di identificare questa esperienza di unità a livello corporeo e più esattamente a livello di una corporalità al tempo stesso viva e vissuta.

Un rimando alla musica ci permetterà forse di cogliere meglio il senso di questa questione. Tra i diversi modi che permettono di produrre l'unità nei tempi musicali, assieme al tempo e alla melodia, c'è il ritmo. Il ritmo è un modo di definire le relazioni tra le durate musicali, è un modo di or-

16/ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1948, p. 25.
17/ *Ibid.*

18/ Per indicare questa relazione Harmut Rosa porta avanti il concetto di «risonanza». Vedi H. Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, La Découverte, Paris 2018; vedi anche «Les Carnets du paysage», n. 28, 2015, *Le musical*.

ganizzare la durata. Ma questa regola ritmica, che certo può essere rappresentata graficamente e concettualizzata, è innanzitutto vissuta, che sia percepita all'ascolto o praticata nel suonare. Al di là anche di ogni volontà musicale esplicita, il ritmo è una specie di struttura fondamentale a partire dalla quale e nella quale si percepisce il mondo che ci circonda e si agisce su di esso. Ritmo naturale delle stagioni, dei giorni e delle notti, ritmi umani delle nostre abitudini sociali: è qui anzitutto che si formano le nostre relazioni con il tempo.

Su questo stesso modo, musicale, si dirà che il paesaggio è vissuto e si manifesta immediatamente come un ritmo spaziale, cioè come una organizzazione percepita dello spazio, come una misura dei luoghi e delle distanze che avvertiamo in noi e attorno a noi. Abitare è entrare in questo ritmo, parteciparvi e viverlo, o piuttosto è dare una forma alla nostra esistenza in funzione di questo ritmo. Nello stesso modo in cui il ritmo musicale è una maniera di organizzare la durata vissuta, il paesaggio come ritmo è un modo di organizzare lo spazio vissuto. Nello stesso modo in cui c'è una temporizzazione della durata grezza (e una regola di questa temporizzazione), esiste una spazializzazione dell'estensione indeterminata (e una regola di questa spazializzazione). Abitare lo spazio e il tempo vuol dire essere in permanente conversazione con questo ritmo o questa misura. È al livello di ciò che chiamo il ritmo del paesaggio che, dal punto di vista fenomenologico, si effettua la sintesi affettiva o emozionale tra noi e il mondo che ci circonda e nel quale siamo situati, e non a livello di una rappresentazione intellettuale o immaginaria.

Paesaggio e metamorfosi

A questo punto il paesaggio appare anzitutto come un'entità relazionale. Due termini che esigono una spiegazione. «Entità», poiché il paesaggio è un essere di genere particolare. È un affetto almeno quanto è uno spazio, esperienza sensoriale, ma anche un territorio organizzato, praticato, lavorato. È un movimento, o piuttosto un insieme più o meno ordinato di movimenti che si cristallizzano in oggetti a loro volta cangianti e provvisori; non è certamente una cosa che si può porre davanti a noi e ancora meno tenere tra le mani. E tuttavia ci tocca come se fosse una cosa, e come una cosa presenta delle opacità, dei rilievi, delle aperture, delle facce, delle tessiture. È una «quasi-cosa» o, meglio, un'entità che, senza essere essa stessa una cosa, nel senso comune che si dà a questo termine, provoca negli umani delle sensazioni, risveglia dei sentimenti e induce azioni come farebbe una cosa. Il paesaggio implica un'ontologia particolare.

Il paesaggio è costituito da relazioni. Queste non sono solamente relazioni tra un soggetto e un oggetto, e ancora meno relazioni unicamente visive. Perché il paesaggio, come detto, non è un oggetto, ma un assemblaggio di enti e movimenti diversi, un assemblaggio che è a sua volta traversato da molti processi di trasformazione. Così il paesaggio accompagna e sottolinea le trasformazioni della natura in territorio. È lo spazio nel quale la natura viene trasformata in storia e nel quale l'umanità, i suoi valori e le sue azioni, diventano natura. È l'espressione sensibile della geostoria. Il paesaggio è anche la manifestazione e l'occasione sempre possibile di un'altra serie di trasformazioni, che portano il territorio a debordare, per così dire, al di là di se stesso e lo apre in orizzonte, via di fuga, trasgressione delle frontiere, nell'esperienza diretta di uno spazio indeterminato. All'interno del territorio, il paesaggio è la possibilità sempre aperta di molti viaggi.

Viaggi non soltanto visivi e che al contrario impegnano tutta la persona, corpi e menti mischiati in una serie o in una dispersione di esperienze in cui tutti i sensi sono messi in movimento e intensificati. Il paesaggio è un'attivazione di noi stessi nel contatto che abbiamo con le cose, gli enti e lo spazio. È davvero un'attivazione dei nostri poteri sensibili, cioè delle nostre capacità a essere toccati, coinvolti, emozionati dal mondo attorno a noi. Il paesaggio, si dice talvolta, è

una riqualificazione dello spazio. Bisognerebbe prendere sul serio questa formula, perché porta più lontano di una semplice proposta di pianificazione: il paesaggio corrisponde a un'esperienza (e questa esperienza può essere organizzata, suggerita, e prepararla è precisamente uno dei compiti dei paesaggisti) nella quale lo spazio e il territorio acquisiscono nuove qualità, o rafforzano le loro qualità già presenti o effettive. L'esperienza paesaggistica trasfigura lo spazio e il territorio rilevando in essi le potenze affettive e significanti che contengono.

Così, al di là del sistema di relazioni tra natura, territorio e sguardo umano, il paesaggio deve essere compreso come uno spazio e un tempo di trasformazioni, spiazzamenti (spostamenti), sconfinamenti che ne fanno un'entità instabile, dinamica, evolutiva. Ancora più, in queste operazioni di trasformazione che conducono dalla natura alla storia e dalla storia all'esperienza umana, qualcosa, ogni volta, passa e rimane. La natura resta natura nel territorio e nelle pratiche di territorializzazione che lo attraversano, il territorio non sparisce negli sguardi che gli sono rivolti e a sua volta l'esperienza visiva si arricchisce e si raffina a contatto di altre sensazioni che si riversano in noi a contatto con il paesaggio. Detto altrimenti, il paesaggio è un insieme di metamorfosi. È forse questa idea di «metamorfosi» a caratterizzarlo meglio. Nella metamorfosi, infatti, ciò che è trasformato continua a esistere e a far sentire il proprio potere di agire, anche se sotto altra forma e apparenza. L'essere trasformato esiste sempre, anche se altrimenti e in altro modo. Un corso d'acqua, anche se canalizzato, non scompare e neppure la sua potenza d'agire. E se la sua dinamica interna sembra cancellata, nei fatti non è stata che deviata, dirottata per servire scopi diversi da quelli che prima la caratterizzavano. A moltiplicare questo genere di esempi, vedremmo che la vivacità di uno slancio continua a sussistere e ad agire al centro stesso del territorio, lì dove la sua forma e la sua apparenza sembrano essersi cancellate. Il paesaggio è

il luogo e il risultato sempre mutevole delle metamorfosi che lo attraversano.

A queste relazioni e a questi cambiamenti, a queste metamorfosi, gli umani partecipano, come attori animati di intenzioni a volte potenti, e come soggetti coinvolti, toccati, messi in movimento a contatto del mondo. Un'intera tradizione soggettivista si è sforzata di porre l'essere umano al centro del paesaggio, davanti o sopra di lui, presentando (e vivendo) il paesaggio come il «correlato» di percezioni, rappresentazioni e pratiche umane. Non si tratta qui, ben inteso, di rimettere in dubbio la specificità ontologica, morale o epistemologica della presenza umana. Gli umani percepiscono, immaginano, trasformano il paesaggio e lo progettano. Tuttavia, non ne sono necessariamente il centro fondatore e costitutivo. Essi «ne sono parte», sono con e dentro il paesaggio, come uno dei suoi focolai metamorfici, come attori che interagiscono con altri attori, in connessione con altre molteplici potenze di agire, abitanti di uno teatro già in azione e del quale non sono gli autori. Per usare un'altra metafora, lo spazio di un paesaggio è quello di una tessitura – ovvero, sia del tessuto che ne risulta sia del processo della sua fabbricazione – che si va formando e si sviluppa nel corso dei rapporti quotidiani e ordinari che gli esseri umani intrattengono con il luogo dove vivono. Gli esseri umani e il mondo sono presi nell'intreccio di questo tessuto che in qualche modo si autoriproduce. In questo spazio, le distinzioni tra interiorità ed esteriorità sono cancellate o, meglio, devono ancora emergere. Né esterno né interno o entrambi contemporaneamente. Lo spazio del paesaggio è una zona di partecipazione dell'uomo al mondo e della presenza del mondo nell'uomo.

Riconoscere la necessità del paesaggio è accettare questo slittamento teorico e pratico. Il paesaggista, che dalla società è incaricato di trasformare il paesaggio, è anche colui che deve a sua volta spiegare che essa partecipa dall'interno a un mondo che è già lì, che si sta facendo, con il quale bisogna coabitare.

2. Agire con il paesaggio

Le relazioni umane con il paesaggio si dispiegano in un'estesa gamma di comportamenti. Così, sul piano della percezione, degli usi e degli affetti: la contemplazione estetica e/o spirituale, l'osservazione attenta, l'educazione allo sguardo, il vedere distrattamente, la presenza indaffarata o il semplice svago, la passeggiata che fa dell'esperienza dei paesaggi un godimento disinteressato. O, ancora, sul piano della pratica e dell'azione: l'intervento, l'assetto, la manutenzione, la riparazione, la costruzione. In altre parole, i paesaggi non sono solo sentiti e vissuti in modo emozionale, sono egualmente utilizzati, praticati e trasformati in maniera più o meno cosciente, programmata ed esplicita. È sulle modalità di queste trasformazioni e sui tipi di attività che vi sono implicate che vorrei attirare l'attenzione nelle pagine seguenti. Le società umane trasformano i loro paesaggi: questi, fino a un certo punto (che bisognerà del resto poter determinare), rispecchiano delle intenzioni. L'assenza di intenzioni sul paesaggio, cioè la mancanza di attenzione, di considerazione sui paesaggi e sulla relazione che si intrattiene con essi, è ancora l'espressione di una volontà, ovvero di una scelta individuale e collettiva. Sono questi paesaggi di volontà (e della sua assenza), se si può dire, che dovremo allora indagare.

Le azioni volontarie di fronte al paesaggio mettono in gioco in modo combinato molteplici fattori: le intenzioni sociali (economiche, politiche, culturali), le rappresentazioni (riferimenti e valori culturali, livello di informazione e di conoscenza, esperienza acquisita), le capacità tecniche (forme e potenza degli strumenti, possibilità di ottenerli e di utilizzar-

li), la presa di coscienza collettiva di un mal funzionamento legato all'uso, o dei limiti, tipo l'esaurimento di una risorsa, o ancora altri problemi (sociali, sanitari ecc.) risultati dalla cattiva qualità del tenore di vita. A queste differenti dimensioni dell'azione paesaggistica, si deve inoltre aggiungere un altro elemento, cioè la forma di azione che è usata per intervenire nei paesaggi. Poiché l'azione umana non si caratterizza solamente per la sua finalità (il suo obiettivo), per il suo oggetto (il suo contenuto) e per la sua forza (la sua intensità), ma anche per la sua forma (la sua modalità). Questi diversi aspetti (finalità, oggetto, forza e forma) interagiscono necessariamente, il che vuol dire, per esempio, che la forma scelta per un'azione avrà degli effetti diretti e indiretti sul tipo di potenza che essa mobilita, il contenuto sul quale essa si mette in opera, lo scopo che essa si fissa, cioè, come vedremo, la temporalità che essa dispiega.

Ora, dal punto di vista della forma adottata, si possono individuare schematicamente due tipi di azione di fronte al paesaggio, che possiamo riassumere in due espressioni: *agire sul* paesaggio e *agire con* il paesaggio. In altre parole, collocate nel paesaggio e in relazioni costanti e molteplici con esso, le società umane da una parte agiscono sul paesaggio e dall'altra con il paesaggio. È questa distinzione tra l'agire sopra e l'*agire con* che dobbiamo chiarire. Una posta in gioco considerevole, perché porta, come sto provando a indicare, a una rivalutazione della nozione di «progetto» e dell'educazione all'attività di progettazione nelle scuole che ne fanno il perno dei loro programmi di formazione.

Affronterò questo capitolo partendo da tre domande:

- 1. Cosa vuol dire *agire con* il paesaggio e cosa caratterizza questo tipo di azione?
- 2. Per qual motivo sembra essere necessaria la prospettiva di un *agire con* il paesaggio?
- 3. Quali sono le direzioni che un *agire con* il paesaggio deve prendere e quali sono i contenuti di questa azione?

Due forme di azione nel paesaggio: *agire su* e *agire con*

Le espressioni *agire su* e *agire con* corrispondono a due tipi di relazioni tecniche che le società umane intrattengono con il loro ambiente materiale, compreso quello naturale. Questi due modelli, che sono per la maggior parte del tempo combinati in azioni effettive sul reale, comportano in effetti due concezioni diverse di fronte alla materia e forse due concezioni diverse della materia.

Semplificando, si può dire che l'attitudine che comporta l'*agire su* è caratterizzata da due dualismi, peraltro correlati. Da una parte, questa attitudine presuppone una sorta di esteriorità tra la materia sulla quale l'azione umana si esercita e l'azione stessa, più precisamente l'intenzione o l'idea che animano interiormente questa azione, e le danno una sua finalità. D'altra parte, *agire su* significa produrre, o comunque mettersi nella prospettiva della produzione. Detto altrimenti, significa cercare di produrre degli oggetti applicando metodicamente su una materia, più o meno restia, uno schema mentale precedentemente elaborato (e forse progettato). L'oggetto prodotto «emerge» in qualche modo dalla materia al termine della catena delle operazioni di produzione. Prima non esisteva, se non nella testa del «produttore» che l'aveva programmato e previsto. Sono stati necessari l'intervento sulla materia e l'energia del produttore, affinché l'oggetto apparisse, come il prodotto di un concatenamento coordinato da diverse operazioni (operazioni che a volte possono essere standardizzate). La forma, l'energia e l'animazione dell'oggetto gli sono arrivate dall'esterno. *Agire su*, dunque, mette in opera un doppio dualismo, separando da una parte il soggetto dall'oggetto e dall'altra la forma e la materia.

Allora, la domanda che si pone in particolare ai paesaggisti (e non sono i soli coinvolti) è la seguente: questa strategia «produttrice» dell'azione è applicabile, almeno in parte, al paesaggio? Fino dove può essere considerato un oggetto

o un prodotto? Fino dove le idee di «costruzione del paesaggio» o di «produzione del paesaggio» sono pertinenti per caratterizzare l'attività dei paesaggisti e le relazioni che essi intrattengono con i luoghi sui quali intervengono? In effetti, in questo approccio «demiurgico» dell'azione umana, che da una parte identifica il fatto di agire nel paesaggio con il fatto di *agire su* di esso, e d'altra parte confonde il fatto di *agire sul* paesaggio con quello di produrre un artefatto, tutto avviene come se la materia (non solamente la materia del paesaggio, ma in generale il paesaggio come materia sulla quale si applica un'azione) fosse inerte e ricevesse forma solo dopo un intervento esterno, senza poter dare prova essa stessa di un dinamismo proprio. È il caso dei luoghi e delle situazioni nei quali i paesaggisti lavorano. Possiamo considerarli come spazi (spazi- tempo piuttosto) inerti, privi di forme e di movimenti interni?

Certamente esistono e sono esistiti dei paesaggi quasi integralmente costruiti o in ogni caso corrispondenti a volontà sociali consapevolmente demiurgiche (costruire uno spazio per, e allo stesso tempo costituire una nuova società). Negli Stati Uniti, nell'Unione Sovietica, in Israele o in Francia, nel corso del Novecento si sono espresse queste concezioni produttivistiche e pianificatrici dello spazio geografico, che hanno ridotto quest'ultimo a non essere altro che una superficie d'azione, una specie di palcoscenico teatrale vuoto in attesa di progetti di pianificazione e di attrezzature fornite da poteri politici. È questione di produrre lo spazio nello stesso modo in cui si può produrre merci. John Brinckeroff Jackson ha utilizzato l'espressione «paesaggio politico» per indicare i paesaggi sorti da questa volontà di produzione[1]: paesaggi di grandi opere, grandi equipaggiamenti, dove su grande scala si compiono enormi operazioni di scavo, terrazzamenti, livellamento, canalizzazione ecc., producendo uno spazio simile

1/ J. B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, London 1986.

a quelli su cui si installano dispositivi di circolazione a grande velocità, che siano per merci, idee o uomini.

Ogni azione tecnica sul reale e sullo spazio è dell'ordine della produzione e della costruzione? Non si possono prendere in considerazione altri sistemi e altre modalità di intervento sul paesaggio? Esistono certamente altri modi di far uso del mondo e di intrattenere delle relazioni con esso, che non si riducano al modello produttivo appena descritto. Così, è sufficiente osservare l'attività dei paesaggisti per percepire che essa si sviluppa sempre in contesti già organizzati, con le loro spazialità e le loro singolari temporalità, le loro zone di resistenza e di amenità, il loro spessore e i loro dinamismi, le loro energie, le loro tessiture, le loro dimensioni e le loro morfologie. Per dirlo in altre parole, che c'è qualcosa che stava già lì prima dell'azione paesaggistica, un già lì che vive e si dispiega da solo e in quanto tale, e con il quale i paesaggisti e più generalmente i pianificatori devono *comporre*. Le prospettive dell'*agire su* e della produzione, senza che siano escluse, trovano qui un limite d'applicazione. È qui che l'ipotesi di un *agire con* e di un *fare con* trova invece una pertinenza.

Quest'altra prospettiva, in effetti, riconosce nella materia una sua animazione e la intravvede come uno spazio di proposizioni potenziali e di traiettorie possibili. In questo caso l'azione umana non si applica dall'esterno su una materia concepita come inerte, ma si inserisce nei movimenti, nelle curvature e nelle morfologie di una materia che appare come dotata di una vivacità propria, e con la quale l'azione interagisce in modo adattativo e dinamico. Ciò che si effettua all'interno di questa successione di interazioni è piuttosto nell'ordine della trasformazione che della produzione. Mentre nel modello demiurgico dell'azione tecnica – che corrisponde alla messa in opera di un piano, di un programma o di un regolamento pensato in precedenza – l'azione tecnica intesa come trasformazione si definisce al contrario attraverso una serie di gesti di aggiustamenti e correzioni, che permettono

di adattare l'azione stessa a una situazione che si trasforma costantemente.

Questa azione trasformatrice è di conseguenza creatrice e nello stesso tempo adattativa. Mette in gioco la capacità degli umani di «negoziare», se si può dire, con le forze presenti nella situazione dove sono collocati e dove intervengono. Si tratta di un'attitudine complessiva nei confronti della materia, dei viventi, della natura e delle relazioni umane, che trova una messa in opera nelle diverse sfere pratiche: la guida o la navigazione[2], l'educazione, la tattica, il bricolage, il giardinaggio... Attitudine e modalità di azione che si basano sull'esperienza accumulata e sull'attenzione a ciò che si è conosciuto, che inoltre sollecitano la capacità umana ad adattarsi nel modo più preciso possibile alle circostanze di una situazione particolare e a elaborare in modo creativo situazioni originali che permettano di risolvere i problemi posti dalla contingenza. Questa particolare intelligenza, che soprattutto è un'intelligenza pratica, è una vera e propria intelligenza ad arte: è intelligenza del saper fare, attitudine, cioè talento, che consente di andare ben più lontano di quanto non faccia la regola generale e preconcetta; che consente di trovare, inventare, definire con precisione la risposta adatta alla situazione concreta, unica e mai del tutto assimilabile ad altre nella quale si svolge l'azione.

L'applicazione senza sfumature, quasi meccanica, astratta, di una regola a sua volta astratta, su casi ogni volta particolari e diversi, non fa che riflettere, in fondo, una inintelligenza delle situazioni concrete. Le regole di intervento diventano quindi una formula generale, cioè un formulario, laddove occorrerebbe, piuttosto, mettere in opera in modo coordinato una serie di gesti attenti e precisi, qualcosa come una tattilità, accettando le asperità, i rilievi, le flessibilità e le fragilità che la situazione, sempre unica, offre e oppone all'azione. Che sia nell'educazione o nel paesaggio e nell'architettura, l'atto del

2/ C. e R. Larrère, *Penser et agir avec la nature*, La Découverte, Paris 2015.

progetto implica, intellettualmente, tecnicamente, ma anche sul piano etico e politico, un'intelligenza del particolare, ovvero un tatto. La messa in opera o, meglio, in funzione, da parte del paesaggista, di questa sensibilità spaziale presuppone un'attenzione per quello che è già lì, per quello che è già organizzato sotto la forma di abitudini, usi, circolazione, scambi ecc. Un'attenzione attiva che implica lente osservazioni e lunghe descrizioni.

Ogni progetto di paesaggio sviluppa, nelle diverse dimensioni appena evocate e in modo variabile, un *agire su* e un *agire con*. In tutte le attività di progettazione, si fa e si disfa, si vuota e si riempie (si «attrezza»), si fabbrica e si produce, ma egualmente si fa *con*, ci si adegua, si orienta, ci si adatta, si compone con le forze e le forme presenti. «Mentre fa – sottolinea Tim Ingold – l'artigiano associa ai suoi gesti e ai suoi movimenti, alla sua stessa vita, il divenire dei materiali, alleandosi alle forze e ai flussi che è impegnato a seguire e che gli permettono di realizzare la sua opera»[3].

Poiché non si tratta solamente di fare o rifare (cioè di produrre o di ri/produrre) un paesaggio, sia esso urbano, suburbano o agricolo, occorre avviare una specie di «dialogo» con la materia del sito, ovvero con le forze e le forme del paesaggio già esistente, date e viventi di vita propria, anche se questa loro vita potrebbe essere migliore. Le proprietà e la posizione di un suolo, la grandezza di uno spazio, l'energia e il corso di un fiume, la qualità della luce e dell'ombra, le attività umane, di lavoro e di svago, lo spazio pubblico e i diversi attori che lo attraversano e vi intervengono... è *con* tutti questi elementi e altri ancora, più o meno potenti e attivi, e con quello che essi possono dare, che bisogna fare ed agire. *Agire con* è collaborare.

Come agire in un paesaggio che è contemporaneamente singolare e vivo, che presenta o addirittura che oppone al ge-

3/ T. Ingold, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2019.

sto del progetto un contesto materiale e sociale fluido e organizzato, che possiede una forma e una dinamica nello spazio e nel tempo che gli sono proprie? Bisogna imparare a fare con questa entità mutevole, mobile, quale è il paesaggio, con quello che contiene, quello che propone, quello che rifiuta, quello che impedisce o al contrario autorizza. Occorre tener conto delle sue pendenze, delle sue forze, dei suoi ritmi e delle sue inerzie, dei suoi spessori e delle sue larghezze, delle sue generosità, delle sue povertà, se non delle sue avarizie. L'arte del paesaggio, o piuttosto dell'*agire con* il paesaggio, significherà allora non applicare astrattamente le regole di quello che dovrebbe essere genericamente un paesaggio per essere tale, ma imparare ad ascoltarlo, a leggerlo, a osservare a lungo i suoi spazi e i suoi ritmi specifici, per aiutarlo in qualche modo a diventare quello che è, a diventare quel paesaggio che solo esso può essere e diventare. Proprio come lo scultore osserva a lungo, appoggiandovisi e forse per sfruttarli al meglio, i legni del bosco o le rugosità della pietra, all'interno dei quali comparirà la forma che lui stesso forse scoprirà mano a mano che procede nel fare. «*Fare* – scrive Tim Ingolg – consiste [...] non tanto nell'imporre una forma su una sostanza materiale grezza, ma delineare o liberare le potenzialità immanenti di un mondo in divenire. Nel mondo fenomenico, ogni materia è in divenire, esso apre un cammino o una traiettoria in un dedalo di traiettorie»[4].

Agire con, dunque, affinché quel qualcosa che è già lì possa arrivare. *Agire con* non vuol dire fare qualsiasi cosa, non significa produrre di tutto e neppure costruire di tutto. Lo scopo non è creare un nuovo paesaggio, progettarlo completamente in anticipo, pianificare i suoi movimenti, le sue forme e i suoi contenuti, come se dovessero uscire da un modello predefinito. Certamente bisogna agire in modo che si dia il paesaggio e che esso si trasformi, senza che sia d'altro canto possibile determinare in anticipo ciò che esattamente diventerà. È come il giardinaggio. Un giardinaggio che superi i limiti fisici del giardino, per come lo si intende abitualmente, e che si proponga come l'estensione di una modalità di azione nei confronti del mondo circostante, sociale e naturale e forse persino come un'attitudine generale e una forma mentale[5].

Sull' esempio del giardinaggio, l'arte del progetto diventa un'arte di azione indiretta, che consiste nel mettere in atto dei sistemi di preparazione e di attesa, di captazione e anticipazione, ma anche di sorveglianza, osservazione, manutenzione e cura, che permettano al paesaggio di trasformarsi. Bisogna insistere sull'importanza di questi dispositivi. Il paesaggista crea dei dispositivi, è il suo mestiere, la sua competenza, la sua intelligenza, la sua astuzia, è il suo modo di agire sull'entità vivente chiamata paesaggio. Anche quando si tratta di dispositivi di circostanza, essi hanno una doppia valenza: da una parte, trattenere e associare le forze presenti sparse nel paesaggio e, dall'altra, indurre la comparsa di forme e di forze nuove. In questo senso, sono operatori decisivi per la rivelazione e la trasformazione del paesaggio. Attraverso la loro mediazione, possono nascere e svilupparsi le forme presenti «in modo latente nelle variazioni della materia stessa, nelle sue linee di energia, di tensione e di comprensione»[6].

Così a Ginevra, per il progetto di «rinaturalizzazione» del fiume Aire – che di fatto è un progetto di riconfigurazione di tutto il paesaggio della piana dell'Aire – Georges Descombes e la rete Superpositions hanno istituito uno di questi operatori ad azione indiretta. Si tratta di una specie di grande griglia geometrica composta di losanghe che si estende in una lunga fascia vicina al vecchio canale, diventando un dispositivo che nello stesso tempo capta la forza dell'acqua e permette di poter lavorare per ricostruirne la riva. «La dimensione delle losanghe – scrive Georges Descombes – è stata scelta sovrapponendo il nuovo *diagramma* alle mappe degli antichi mean-

4/ *Ibid.*

5/ Si veda su questo i contributi raccolti in «Les carnets du paysage», n. 8-9, 2003.

6/ T. Ingold, *Making*, cit.

dri, in modo che il diagramma fosse capace di «riceverle». Il risultato è spettacolare e ricorda le installazioni degli artisti di Land Art, che realizzano opere chiaramente artificiali in un sistema naturale, per poi lasciarle in balia delle forze naturali»[7]. Questa struttura geometrica è stata chiamata «diagramma» dall'equipe del progetto dell'Aire. Il diagramma è il «procedimento operativo» attraverso il quale una forza invisibile viene resa visibile nel momento in cui si incorpora in una forma. Questa struttura geometrica sintetizza in modo esemplare un'azione di progettazione che unisce due direzioni che potrebbero sembrare opposte (e in questo caso, in realtà, non lo sono): quella dell'intervento e quella del lasciar essere. Intervenire sul suolo, pulendo e scavando solchi profondi e nello stesso tempo lasciar scorrere l'acqua all'interno di questa struttura, così che durante lo scorrimento il tracciato del fiume si faccia da solo. In questo caso, la griglia geometrica non è destinata a fermare, ma ad aprire: aprire uno spazio per le divagazioni possibili del fiume, aprire uno spazio per eventi futuri. È un esempio dell'espressione della volontà del fare con e dell'*agire con* (il fiume e il paesaggio). «Occorre ammettere questo paradosso: più la griglia di partenza è definita, più il fiume si sente libero di stabilire il suo nuovo letto»[8].

Perché *agire con* il paesaggio

Le ragioni che portano a mettere in rilievo la prospettiva di un *agire con* il paesaggio (ma anche pensare con il paesaggio) e di ribadirne la necessità riguardano, da un lato, la natura stessa del paesaggio e il posto che vi occupano gli umani e, dall'altra, l'impatto del paesaggio sulla vita umana, i suoi contenuti e la sua «qualità».

7/ G. Descomes, *Dessiner un jardin/rivière*, in *Aire. La rivière et son double*, Park Books, Zurigo 2018.
8/ *Ibid.*

Nei paragrafi seguenti, vorrei sottolineare in che modo gli umani «vivano di» paesaggio. Questa espressione «vivere di paesaggio» si situa esplicitamente nel prolungamento delle analisi filosofiche di Corinne Pelluchon (che a sua volta ampia le tesi di Emmanuel Lévinas), le quali consentono di mettere in evidenza un aspetto fondamentale, fondativo, della relazione umana con il paesaggio: gli uomini non vivono solamente *nel* paesaggio, *su* o *di fronte* a esso. Gli umani intrattengono con il paesaggio una relazione pratica e affettiva diretta, una relazione che è fatta di scambi e di trasformazioni reciproche, che può essere riassunta con la formula: gli uomini vivono di paesaggio. Non solo il paesaggio fa parte della vita umana, ma ne è una condizione, per non dire una dimensione, determinante.

Ricordiamo quanto anticipato nelle pagine precedenti. Il paesaggio non è un semplice teatro vuoto in attesa di essere riempito dall'immaginazione e dalle azioni umane. È esso stesso «animato», come dice Tim Ingold, nel senso che vi si trovano e vi si incrociano tutta una moltitudine di esseri animati da diversi slanci e da diversi movimenti, portatori di intenzioni e di storie, che ne fanno un'entità o meglio un insieme e uno stato instabile del mondo, ma al quale gli umani partecipano e del quale sono una parte pregnante anche attraverso le loro stesse attività. Il paesaggio è una geografia integrale, fisica e nello stesso tempo umana, dove le piante, gli animali, gli uomini, le loro traiettorie e i loro progetti, ma anche le condizioni del suolo, della temperatura, della luce e dell'ombra, si associano, si incrociano, si separano, si scuotono, si sovrappongono come in un groviglio (come dice Bruno Latour) piuttosto che in un sistema ben organizzato e gerarchizzato.

Certamente c'è una storia sociale del paesaggio, ma la sua storia non è solamente sociale. Per capirla bisogna andare all'incrocio tra l'ecologia e la storia sociale, ricordando costantemente che l'esistenza umana è irrimediabilmente terrestre, che la terra, come dice Hannah Arendt, è la «quintessenza

dell'umanità», che gli umani provengono dalla terra e lì ritornano. Il paesaggio è il segno, il testimone e la prova di questa storia terrestre delle società umane, ivi incluso nella negazione di cui essi sono a volte infelici riflessi.

La genealogia del concetto di paesaggio è complessa. Che rimandi alla storia della rappresentazione artistica della natura, a quella delle forme di organizzazione politica e territoriale, o ancora a quella delle categorie geografiche, il paesaggio non si iscrive facilmente nel contesto intellettuale e metodologico operato dopo la cosiddetta «rivoluzione scientifica moderna»: esso non «quadra» affatto con la visione del mondo scaturita dalle teorie di Copernico, di Galileo e di Newton. Joachim Ritter, in un articolo abbastanza noto, aveva definito il paesaggio come la sopravvivenza e la riformulazione, nell'ambito stesso delle concezioni moderne dell'universo, del geocentrismo tolemaico e dell'attitudine contemplativa dell'epoca classica (la *theoria* dei Greci), a sua volta fatta propria dalla sensibilità e dalla ricerca di una «verità estetica». «La necessità di una verità mediata attraverso l'estetica è [...] fondata dal rapporto con la natura «copernicana» della scienza naturale, cioè con una natura «oggettiva» separata dal contesto dell'esistenza e dell'intuizione [...]. Il paesaggio è la totalità della natura che appartiene come «mondo tolemaico» all'esistenza degli uomini. [...] Il cielo e la terra dell'esistenza umana, non avendo più accesso al sapere e all'espressione attraverso la scienza, come potevano farlo un tempo attraverso il concetto filosofico antico, la letteratura e l'arte li traducono esteticamente sotto forma di paesaggi»[9].

Filosoficamente parlando, il paesaggio sarebbe la rivincita, o piuttosto la persistenza, del mondo delle «qualità secondarie» (colori, odori, sapori e più generalmente tutto quello che emerge delle apparenze cangianti e scintillanti della materia) all'interno di un universo ormai retto dalla legge delle «qualità primarie» (peraltro ridotte all'estensione) descritte

9/ J. Ritter, *Estetica e modernità*, trad. it. Marinotti, Milano 2013.

e misurate dalla fisica matematica. In quanto risvolto del «mondo sublunare» e precopernichiano, a volte, il paesaggio era presentato da Joachin Ritter come la figura di una compensazione culturale nell'ambito di una teoria dalla doppia natura, la natura della scienza e la natura della sensibilità: era il luogo del riposo e di una specie di verità scovata nella freschezza dell'aperta campagna o nell'emozione della lontananza e dell'altrove, esotismi con la pretesa di trovarsi al riparo dei vincoli e della bruttezza delle società urbane e industriali. Due nature e dunque anche due culture: quella della sensibilità e quella della scienza.

Non intendo discutere nel merito questa teoria delle due nature (e delle due culture). L'antropologia, la filosofia, le scienze sociali come anche le scienze della terra e del clima stanno ampiamente rivisitando questa distinzione e ne rimettono in causa la pertinenza a vantaggio di approcci che, piuttosto, si caratterizzano attraverso concetti di ibridazione e di connessione dei saperi e dell'essere, e soprattutto si sforzano di far riconoscere l'oggettività e l'efficienza delle intenzionalità e della potenza dell'agire presente negli aspetti del mondo terrestre quale è ordinariamente vissuto e praticato dagli umani. L'obiettivo è quello della messa a punto di nuove prospettive ontologiche, esistenziali e pratiche. Il paesaggio può contribuire a quest'impresa.

A condizione, tuttavia, di non ridurlo a un semplice modo di vedere, e di vedere da lontano, o a un insieme di segni culturali da decifrare. Certamente, come abbiamo visto, il paesaggio è legato alla storia degli sguardi umani gettati sul mondo e alla storia della comunicazione attraverso i simboli (e il paesaggio fa parte dei simboli della cultura). Tuttavia, al di là e al di qua delle rappresentazioni, il paesaggio è prima di tutto un'esperienza materiale, corporale ed emozionale. Occorre accettare di collocarsi sul piano di una fisica sensibile, per poter osservare e descrivere le implicazioni reciproche tra gli umani e gli elementi naturali che compongono il loro mondo terrestre. Sono questi passaggi, questi scambi e

queste mescolanze a «fare paesaggio», direttamente e senza mediazione simbolica. La presenza o l'assenza dell'acqua, la potenza visiva di un insieme di costruzioni recentemente edificate, la pendenza e l'elasticità di un suolo, la più o meno grande alacrità dell'aria, il rumore di un motore che attraversa lo spazio, l'energia concentrata di un albero frondoso, il movimento brusco e invisibile di un animale, la tranquillità di una pietra, il disegno di un viottolo... sono tutti elementi che si presentano come eventi spaziali e temporali, e sono tutti riscontrabili in una dimensione quasi tattile da colei o colui che osservi il paesaggio con attenzione, in uno stato di disponibilità corporea e intellettuale che consenta di comunicare senza mediazione con questi elementi e di accoglierne la vitalità e il vero significato.

Questo approccio tattile, sensibile e materiale, mette in evidenza il fatto che gli elementi e le relazioni che compongono un paesaggio sono portatori di significati che non sono sempre «simbolici». Questi significati non passano attraverso una rappresentazione, un'immagine o un linguaggio come può sembrare. Non possono essere separati dai vissuti sensibili attraverso i quali emergono. In questa mescolanza di corpi, di materia e di spazio, qualcosa succede, ed è il paesaggio. Lungi dall'essere un oggetto spettacolare posto di fronte a un soggetto, il paesaggio è l'esperienza di un attraversamento (viaggio), o piuttosto di un'immersione che in qualche modo agita il corpo e lo dispone in un certo stato (ci sono degli stati corporei come ci sono degli stati d'animo), lo mette in un certo umore, in una certa disposizione affettiva di fronte al mondo che ci circonda, e che, soprattutto, in qualche modo, lo conduce a vivere e a stare nel mondo, ovvero ad abitarlo. Paesaggio vuol dire abitare il mondo ed essere abitati da lui. Cerchiamo di descrivere questa sensazione.

Il corpo è una «contestazione permanente», scrive Emmanuel Lévinas[10], e in particolare il corpo contesta la pretesa

10/ E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. Jaca Book, Milano 2013.

del pensiero di definire da solo, con i suoi linguaggi e nei suoi simboli, il significato del mondo e l'uso delle cose che esso contiene. Considerato dal punto di vista della corporeità, il mondo, aggiunge Lévinas, «mi nutre e mi immerge. È alimento e "ambiente"»[11]. In un libro importante, Corinne Pelluchon ha ripreso e sviluppato Lévinas nel senso di un'analisi del vivere come «vivere di»[12], portando avanti due aspetti fondamentali della relazione umana con il mondo (e con il paesaggio) implicati in questo «vivere di». Da una parte, vivere nel mondo, è vivere del mondo, non tanto nella forma del bisogno quanto in quella del godimento: «Il mondo è alimento e il fatto di nutrirci testimonia un rapporto originale con le cose che è un rapporto di godimento»[13]. Pensare al mondo come nutrimento e alimento della vita umana significa vederlo altrimenti dallo spettacolo che si estende davanti ai nostri occhi, e, più che come strumento di soddisfazione di bisogni quotidiani, significa, come si vedrà, considerarlo una dimensione della nostra «interiorità». D'altra parte, vivere del mondo vuol dire essere in un contatto sensibile con esso, e più esattamente, come ricorda Corinne Pelluchon, significa affermare «il carattere originale del sentire» nell'esistenza umana, «essere con il mondo, sperimentarlo con simpatia»[14]. Questo contatto sensibile è un contatto elementare, dove i corpi si trovano «in simpatia» e comunicano con la materia e le qualità delle cose più che con la loro forma esteriore. Questi due aspetti della relazione umana con il mondo (il mondo come alimento nutritivo e il mondo come elemento sensibile) sono sintetizzati da Corinne Pelluchon e Emmanuel Lévinas nel concetto di godimento. Vivere del mondo vuol dire goderlo.

11/ *Ibid.*

12/ C. Pelluchon, *Les Nourritures. Philosophie du corps politique*, Seuil, Paris 2015.

13/ Ivi, p. 39.

14/ Ivi, p. 37.

Nel libro di Lévinas *Totalità e infinito* troviamo una pagina che permette di chiarire questo concetto e di ricollocarlo nella prospettiva della questione del paesaggio: «Le cose – scrive Lévinas – nel godimento non si inabissano nella finalità tecnica che le organizza in sistema. Prendono forma nell'ambiente in cui vengono prese. Si trovano nello spazio, nell'aria, sulla terra, per la strada, sulla strada. [...] L'ambiente ha uno spessore proprio. Le cose si riferiscono al possesso, possono essere portate via, sono mobili; l'ambiente a partire dal quale vengono a me è senza eredi, fondo o terreno comune, non possedibile, essenzialmente, di "nessuno": la terra, il mare, la luce, la città. [...] Lo definiamo elementale. Il navigatore che utilizza il mare e il vento domina questi elementi, ma non li trasforma in cose. Essi conservano l'indeterminatezza degli elementi malgrado la precisione delle leggi che li governano e che si possono conoscere ed insegnare. L'elemento non ha forme che lo contengano. Contenuto senza forma. [...] Si dispiega nella propria dimensione – la profondità. [...] Grazie alla casa la nostra relazione con lo spazio come distanza e come estensione si sostituisce al semplice "essere immerso nell'elemento". Ma la relazione adeguata con l'elemento è appunto il fatto di essere immerso»[15].

Dunque, il mondo di cui si gode non è anzitutto un insieme di cose da utilizzare pragmaticamente (ivi inclusa la soddisfazione dei bisogni), ma un ambiente di qualità elementari dove ci si immerge. Cosa significa questa sorta di liquidità, di spessore liquido che Lévinas pone come primordiale nella relazione umana con il mondo? E applicando questa riflessione al paesaggio, cosa significherebbe immergersi nel paesaggio? Come intendere l'idea che il paesaggio non è una cosa davanti alla quale stiamo e della quale si prospetta un uso, ma prima di tutto un luogo dove siamo immersi?

Questo problema di anteriorità è un problema di interiorità. Seguiamo dunque la comparazione: noi saremmo

15/ E. Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., p. 132.

nel paesaggio come in un ambiente in cui siamo immersi. Immersi o fluttuanti in questo ambiente, comunichiamo con le sue qualità, i suoi spessori, le sue profondità, le correnti che lo attraversano, ci adattiamo e in un certo modo lo estendiamo con i nostri movimenti e le nostre decisioni. Dunque, non ci limitiamo a essere *nel paesaggio* come in una scatola dove siamo stati semplicemente depositati, noi *ne* siamo. Dunque il problema andrebbe posto in questo modo: che succederebbe se buttando l'acqua del bagno si buttasse il bagno stesso? Se è il nostro ambiente, se viviamo di paesaggio (come viviamo del mondo), come può essere, o diventare, una vita senza paesaggio?

Ipotizzando una risposta, proviamo a estendere la prospettiva aperta da Corinne Pelluchon sul mondo come nutrimento. Il paesaggio ci alimenta, per prima cosa ci nutre, nel senso letterale di questo termine che è quello della sussistenza (gli alimenti che mangiamo, la loro qualità e la loro quantità), ma anche in un senso più esteso e più immateriale: è una specie di generosità o di munificenza del mondo nei nostri confronti, nella forma di aria, luce, sapori, odori, nella forma delle altre persone che incontriamo e in generale delle materie sensibili che costituiscono l'ambiente elementare delle nostre esistenze e delle possibilità che sono loro offerte. Il paesaggio è una sorta di dono del mondo. Questo mondo che comunque può essere (e lo è effettivamente) più o meno generoso a seconda dei momenti, dei luoghi e delle azioni umane. E sarà necessario parlare di povertà e di ricchezza in mondo e in paesaggio in una prospettiva sociale, etica e politica.

Possiamo legittimamente porci la domanda: abbiamo bisogno del paesaggio? Possiamo benissimo immaginare di poterne fare a meno, o, se non altro, interrogarci sul senso di questo bisogno di paesaggio, che potrebbe sembrare non essenziale alla vita umana, secondario se riferito alle considerazioni più imperiose della sopravvivenza, quali il sostentamento quotidiano. Potremmo benissimo (taluni lo fanno)

vivendo[17]. Noi abitiamo il paesaggio, noi siamo all'interno dei paesaggi come loro sono in noi, in una successione di scambi materiali e pratici più o meno intensi. Noi ne abbiamo cura e loro ci nutrono. Noi li trasformiamo ed essi ci trasformano, in proporzioni sempre variabili.

Affermare che occorre *agire con* il paesaggio e non solamente *su* significa fare di esso un postulato etico e attribuirgli il potere di definire delle regole per l'organizzazione delle idee, dei comportamenti e delle azioni in una società posta di fronte al mondo circostante. Nella prospettiva che qui assumo, il paesaggio è di conseguenza non tanto un oggetto esterno quanto un metodo e un principio di orientamento sul piano pratico. La scommessa è in particolare quella delle relazioni e dei supporti sensibili dell'esperienza umana, sul piano psichico e sul piano delle interazioni e delle organizzazioni sociali. Cioè, il paesaggio mette in gioco la questione delle condizioni fondatrici dei nostri orientamenti intellettuali e pratici nel mondo. È il tema degli orientamenti dei sensi, che si dispiega qui a livello pratico, materiale e sensibile. E che non è affatto una mera questione filosofica, avviando piuttosto una serie di riflessioni sull'economia, il diritto e la tecnica. Le scienze sociali sono necessariamente coinvolte nella messa in opera di questi interrogativi, nella misura in cui le relazioni materiali e sensibili, cioè paesaggistiche, dell'esistenza umana, sono profondamente attraversate, agite e trasformate da logiche economiche, da norme giuridiche, da dispositivi tecnici e da abitudini sociali.

Ora, prendere in considerazione il paesaggio a partire dal concetto di nutrimento vuol dire affrontare direttamente la questione: di cosa viviamo noi? Con cosa e con chi viviamo noi? Quali sono gli elementi che compongono i paesaggi delle nostre esistenze individuali e collettive e, come abbiamo visto, con i quali siamo incessantemente impegnati in rela-

17/ J. M. Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Flammarion, Paris 2013; R. Sennett, *Building and Dwelling: Ethic for the City*, Allen Lane, London 2018.

zioni di scambio? C'è una sostanzialità dei paesaggi, come ha ricordato Kenneth Olwig[18] e, in fondo, come è noto ai paesaggisti e agli abitanti che hanno quotidianamente a che fare con i supporti e le strutture materiali e sensibili della loro esistenza. *Agire con* il paesaggio, dunque, consiste nell'integrare nelle azioni, e in particolare nelle azioni di pianificazione degli spazi, i diversi elementi di questa sostanzialità: il suolo e più in generale i contesti abiotici, gli esseri viventi, gli altri attori umani, le strutture spaziali e le pratiche territoriali, lo spessore temporale dei luoghi, la loro storia e la loro memoria. Occorre ampliare l'indagine (dei pianificatori, degli attori politici, come anche delle scienze umane e sociali), integrandovi l'insieme complesso delle realtà concrete che fanno dei paesaggi qualcosa in più di una semplice veduta decorativa e di un pittoresco ornamento.

Agire con il suolo

Questa espressione riassume la presa in considerazione, nelle operazioni di pianificazione, dei dati risultati dalla topografia, dalla geologia, dalla pedologia, dall'idrologia... dei luoghi. Le pendenze più o meno forti dei suoli naturali, i loro rilievi, le loro solidità o fragilità, le loro porosità e tenute, lo spessore dei rivestimenti artificiali a essi sovrapposti e i rinforzi di cui sono oggetto, l'accumulo degli impianti tecnici che li attraversano in profondità e in superficie... Sono tutti aspetti, insieme ad altri dello stesso tipo, che hanno un ruolo nella caratterizzazione dei paesaggi e devono essere osservati, descritti, misurati e rappresentati con precisione.

L'azione paesaggistica necessita di una vera scienza del suolo, ma una scienza che dovrebbe essere indissolubilmente naturale e sociale, cioè politica. Poiché il suolo è anche una

18/ K. Olwig, *Rediscovering the substantive nature of landscape*, «Annals AAG», vol. 86, n. 4, 1996, pp. 630-653.

questione sociale e politica. Le società umane in gran parte producono i suoli sui quali collocano le loro strade, i loro edifici e le loro attività. Tutta la storia dell'agricoltura e dell'urbanesimo ne è testimone. Il suolo è lo strato più esterno della crosta terrestre. Questo strato è profondamente e continuamente trasformato e rimaneggiato dalle società umane che ne fanno la base e il supporto materiale della loro esistenza e delle loro azioni. Si potrebbe legittimamente parlare di una «pedostoria» dell'umanità, tanto quanto della sua geostoria. Le prospettive oggi riaperte al riconoscimento della condizione terrestre della vita umana, alla quale ho fatto allusione all'inizio di questo libro, cioè la presa di coscienza, ormai necessaria, delle condizioni geografiche dell'esistenza umana nei suoi sviluppi personali e nelle sue organizzazioni sociali, portano a considerare la questione del suolo al di là della sola argomentazione filosofica. In questo caso, il suolo non è una metafora. Il problema del suolo rispecchia la volontà di portare una nuova attenzione ai *supporti materiali* sui quali si edifica il mondo umano e che gli permette, in fondo, di resistere al collasso, così come traduce lo sforzo di analizzare e di descrivere questi supporti. Questione geografica, paesaggistica e architettonica, che coinvolge scelte economiche, politiche, sociali. Di quale tipo di suolo, cioè di supporto materiale, ha bisogno una società? La domanda potrebbe sembrare astratta e assurda. Il fenomeno dell'erosione e della distruzione del suolo al quale oggi assistiamo, o comunque delle considerevoli modifiche e forse perdita della sua qualità e della sua fertilità, a cui è legata la deforestazione, la salinizzazione, l'acidificazione, l'artificializzazione, conferisce una dimensione concreta a questa questione e porta ad aprire un campo di riflessione al quale le scienze, naturali e sociali, del suolo e i paesaggisti possono contribuire.

In verità, quello che qui vale per il suolo, vale egualmente per l'insieme delle condizioni e dimensioni abiotiche dell'esistenza umana, nella misura in cui essa è irrevocabilmente terrestre. E si potrà ripetere la stessa domanda a proposito

dell'aria, dell'acqua, del clima in generale. Quale acqua vogliamo bere? Sono domande sicuramente politiche, scientifiche, tecniche, cioè etiche. Sono anche domande essenzialmente pratiche per il paesaggista.

Agire con i viventi

Il paesaggio è animato. È un ambiente vivente al cui interno si sono insediate le società e con il quale queste interagiscono costantemente, violentemente o con diplomazia. Per rimanere ancora un momento sulla questione del suolo: al di là delle prospettive strutturali e architettoniche evocate poco prima, il suolo è uno spazio organico, formato, arricchito, intrattenuto da una pedofauna, la cui presenza risulta essenziale per il suo mantenimento come ambiente biologicamente attivo. *Agire con* il paesaggio vuol dire prendersi cura della biologia del suolo e, su più ampia scala, vuol dire riconoscere e integrare, come dimensione fondamentale dell'azione e del progetto, la potenza attiva degli esseri viventi, vegetali e animali, delle loro forme di vita, della loro spazialità e della loro temporalità varia e specifica. Il paesaggio abitato, costruito, modificato dagli umani è comunque attraversato, abitato e modificato dalle piante e dagli animali che lo compongono e che lo vivono. Riconoscere il paesaggio come spazio vivo vuol dire arricchire la mente, l'azione e l'esperienza. «Ormai tutto è popolato – scrive Baptiste Morizot –, è tutto un richiamo e bisogna coabitare nella grande geopolitica condivisa»[19]. E allora bisognerebbe sforzarsi di mettersi d'accordo «diplomaticamente» con il punto di vista «degli animali selvaggi, degli alberi che comunicano, dei suoli viventi che lavorano, delle piante alleate dell'orto in permacultura, per vedere attraverso i loro occhi e rendersi sensibili ai loro usi e costumi, alle loro prospettive irriducibili sul cosmo, per inventare

19/ B. Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018, p. 26.

migliori relazioni con loro»[20]. Aldo Leopold, in questa stessa prospettiva, parla di un allargamento del concetto di comunità che, al di là della sfera strettamente umana, può estendersi al mondo dei viventi[21].

Ho evocato poco sopra la potenza di queste dinamiche di circolazione e di metamorfosi che costituiscono il paesaggio. Esse riguardano anche le relazioni tra le società umane e i vegetali e gli animali di cui queste si circondano e da cui sono circondate, senza che spesso ne avvertano la presenza. E se si può a buon diritto parlare di storia ambientale, è perché da un lato si indica il paesaggio come spazio-tempo concreto di questa storia e perché dall'altro lo si intende certamente come la manifestazione della presenza del vivente nella storia umana, ma anche come l'espressione del ruolo degli umani nella trasformazione conosciuta dagli esseri viventi. Il paesaggio, come abbiamo detto, fa convergere in una storia comune, anche se non lineare, e che peraltro resta da scrivere, la storia umana della natura e la storia naturale degli uomini.

Agire con gli altri esseri umani

Il paesaggio è una relazione interumana tanto quanto una relazione con il mondo circostante. Abitare il paesaggio non è solamente coabitare con il mondo dei viventi, è anche incontrare un insieme non sempre ordinato, anche se spesso molto consistente e molto potente, di norme e di vincoli giuridici, di pratiche e di valori sociali, di usi, di abitudini, di intenzioni, di volontà, di aspettative, di progetti, di rappresentazioni, di opinioni, di sogni, che sono portati in modo spesso molto attivo da attori le cui identità e posizioni di potere sono molto diverse. Nel paesaggio si incontrano abitanti, strade, case,

20/ *Ibid.*

21/ «L'etica della terra allarga [...] le frontiere della comunità così da includervi il suolo, l'acqua, le piante e gli animali o, collettivamente, la terra», A. Leopold, *Almanacco di un mondo semplice*, trad. it. Red Edizioni, Milano 1997.

piante e animali, certamente, come abbiamo visto, ma anche macchine, tecnologie, saperi, esperti con competenze e attribuzioni diverse (il paesaggista è uno di questi esperti), rappresentanti delle istituzioni, amministratori, tutto un insieme variegato di attori i cui poteri si associano e si scontrano a seconda dei luoghi e dei momenti e anche delle finalità da perseguire. Il paesaggio è una situazione collettiva che mette in gioco le possibilità e le forme dell'azione comune. Questione di governo, dunque.

La parola «paesaggio», in una delle sue origini europee, nordica di fatto (*Landschaft*), corrisponde prima di tutto all'insieme delle regole di diritto e di governo che si sono date le piccole comunità locali, e che sono state concepite per la ripartizione e l'uso delle terre sulle quali si erano insediate. Secondo questa tradizione, dunque, il paesaggio non è tanto una rappresentazione visiva ed estetica, ma il modo, per una comunità, di organizzare un «vivere assieme» e la trasposizione spaziale di questo vivere insieme nella pratica, negli usi e nelle organizzazioni territoriali[22]. Questo vivere insieme può essere configurato su diversi livelli, e può così sfociare in diversi tipi di paesaggi. Paesaggi di grandi opere territoriali, corrispondenti a precise volontà politiche e a programmi d'azione, o paesaggi che si sviluppano senza una destinazione particolare rispetto alla vita normale, paesaggi quotidiani di modifiche silenziose, anche se irreversibili.

Per il paesaggista, *agire con* il paesaggio vuol dire agire ugualmente con le volontà e gli interessi politici di attori con motivazioni diverse, e dunque agire non solamente sui luoghi, ma anche con le rappresentazioni e le pratiche che questi attori hanno insediato e sviluppato nei luoghi stessi. La dimensione politica e diplomatica, negoziatrice e mediatrice, dell'azione paesaggistica non può essere elusa. Il paesaggi-

22/ K. Olwig, *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*, University of Wisconsin Press, Madison 2002; J.-M. Besse, *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, Actes Sud/ENSP, Arles 2009, in particolare il cap. 3.

sta lavora in situazioni umane complesse che non può sperare di controllare totalmente, perché egli stesso ne è parte come attore specifico. Anziché definire l'azione paesaggistica come intervento su luoghi, sarebbe in questo senso più pertinente presentarla come un'azione che si svolge e si propone all'interno di situazioni umane collettive, dove certamente si pone la questione dei siti e delle loro modifiche, ma dove altre considerazioni e altre finalità, sociali, culturali, economiche, ecologiche, portate da altri attori, sono altrettanto presenti e pressanti. *Agire con* il paesaggio, è, sempre, per poco che sia, *agire con* gli altri.

Agire con lo spazio

Il paesaggio è geografia. Ma, a differenza di quello che spesso si intende nelle scuole di architettura e di paesaggio, la parola geografia qui non significa, in modo riduttivo, lo zoccolo fisico dell'assetto previsto dai paesaggisti, in quel dialogo progettuale teorizzato a suo tempo da Vittorio Gregotti tra «geografia» e «geometria»[23]. La geografia di cui qui si tratta si dispiega tra strutture spaziali oggettive, pratiche sociali e individuali dello spazio, così come investimenti emozionali.

I paesaggisti agiscono con le forme, le dinamiche (ovvero anche le inerzie) e i parametri degli spazi costruiti e praticati dalle comunità umane che li hanno sollecitati. Prendono in considerazione un gran numero di fattori che costituiscono la spazialità specifica del paesaggio su cui intervengono: la dimensione dello spazio, la sua forma globale, il disegno dei suoi confini, la modalità in cui è suddiviso, i movimenti e le attività che lo attraversano e che lo animano, l'orientamento degli edifici e delle vie di circolazione, la definizione delle densità e delle distanze, il modo in cui questo spazio è percepito, messo in discussione e descritto, utilizzato, occupato

23/ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2014.

e trasformato dalle popolazioni che lo abitano, così come la valorizzazione economica, le norme giuridiche, le disposizioni dei regolamenti, le tradizioni politiche, le abitudini sociali, che, ciascuna con la propria specificità, contribuiscono a «qualificare» in quanto spazio. L'elenco di questi fattori potrebbe essere lungo: il paesaggio è coinvolto in una geograficità umana complessa.

Eppure, lo spazio del paesaggio, dal punto di vista di una geografia economica e sociale, ma anche culturale e personale, non è neutro, non è uniforme, non è omogeneo, non è isotropo. La sua geografia, al contrario, si caratterizza per l'eterogeneità: l'ubicazione, la direzione, la distanza, la morfologia, con modi di praticarle e di investirle economicamente ed emozionalmente non sono qui equivalenti *spaziali* né *qualitativi*. L'orientamento dello spazio, le sue aperture, le sue larghezze e la sua misura, la ricchezza o la povertà dei suoi contenuti e delle sue tessiture, la velocità con la quale è attraversato o al contrario gli ostacoli che pone agli spostamenti ecc., tutti questi elementi contribuiscono alla qualità del paesaggio. La sua ontologia spaziale è qualitativa e le operazioni di «misura», che a volte sono di descrizione e di trasformazione degli spazi, sono necessariamente qualitative.

Agire con il tempo

Il paesaggio non apre solamente l'esistenza umana alla geografia. Come abbiamo già visto è l'espressione concreta e sensibile della storia umana. I luoghi di intervento dei paesaggisti dovrebbero essere, di conseguenza, a loro volta considerati come testimonianze storiche dell'azione delle società del passato. Il paesaggio apre la dimensione del tempo, dei suoi spessori sedimentari, dei suoi ritmi, delle sue lungaggini. Pone la questione della cancellazione e della sopravvivenza, della sparizione e della memoria.

Si può parlare dell'età di un paesaggio? Della sua giovinez-

za e della sua vecchiaia? Certi paesaggi (esistono veramente dei paesaggi giovani? Bisognerebbe porsi la domanda) si presentano al nostro sguardo e durante le nostre passeggiate come un soffio di novità, come promesse di un avvenire, speranze, possibilità di un'apertura. Senza alcun segno hanno la seduzione dell'inizio. Per altri, al contrario, la loro apparenza tradisce il passaggio del tempo. Essi portano i segni, le tracce, le impronte degli avvenimenti, delle edificazioni, di decisioni passate delle quali trasmettono l'eredità, eredità a volte non desiderate. I paesaggi sono anche una dispersione di vestigia, di resti, di residui abbandonati ai bordi, o piuttosto a ridosso o ai margini di nuovi spazi, o semplicemente sepolti come sotto una lapide. Sono depositi di rovine, che, come iscrizioni mezze cancellate o steli divenute anonime, sussistono, in un'attesa indefinita, rianimate dalla curiosità del viaggiatore o dall'osservazione attenta dell'archeologo.

Si è spesso utilizzato il termine *palinsesto* per definire questo meccanismo di sovrapposizione, cioè di fusione, tra il nuovo e il vecchio, che i paesaggi storici conoscono. Più precisamente questo termine permette di pensare a un doppio meccanismo, costitutivo della loro specifica storicità: l'eliminazione e la sopravvivenza. I paesaggi si cancellano, sia per brutale decostruzione, una devastazione per mano degli uomini o per una catastrofe naturale, ma anche, più frequentemente, per mancanza di manutenzione e per una specie di usura, di cancellazione, proprio come avviene in quel processo di alterazione delle cose nel momento in cui perdono la loro energia interiore, come per un disfacimento per abbandono, una defezione della cosa stessa che, come si usa dire: «non ce la fa più» o «è arrivata in fondo». Se, come dice François Jullien, il paesaggio è un «campo di tensioni»[24], se è prima di tutto un principio e uno spazio di intensificazione di energie, all'inverso la perdita di intensità, la dispersione delle energie, sono evidenziatori della scomparsa del paesaggio. Tuttavia

24/ F. Jullien, *Vivre de paysage*, Gallimard, Paris 2014, p. 148.

questa entropia, questa perdita di vitalità, non sono mai totali. La nozione di sopravvivenza, che vorrei introdurre qui, indica nei paesaggi la persistenza degli oggetti, delle forme, degli usi, che, sebbene passati, li fanno perdurare nella loro stessa inerzia, conferendo loro una dimensione di continuità. Il passato resiste. Le vestigia dei vecchi paesaggi non spariscono così facilmente e, anche quando sono apparentemente cancellate, lasciano ancora percepire e sentire la loro presenza e la loro forza. Come per i vecchi manoscritti, è possibile, con l'aiuto di un dispositivo di lettura adatto, cogliere le tracce del passato sotto i paesaggi attuali. In altre parole, nei paesaggi c'è un presente di questo passato, ed è un presente attivo, come una memoria dei futuri passati.

Si è spesso sottolineata l'insufficienza della nozione di palinsesto per pensare a questa memoria dei paesaggi. D'altra parte, sul registro dello spazio, il palinsesto porta a un'immagine verticale, sedimentaria e quasi geologica della successione degli strati del tempo nel paesaggio. Ora, questa visione stratigrafica non permette di percepire la potenza formativa delle forme spaziali stabilite nel passato; forme che, sebbene apparentemente scomparse, continuano a orientare, «orizzontalmente» se si può dire, e a strutturare in modo quasi incoscio i paesaggi contemporanei. Dunque hanno altresì bisogno di una morfologia storica. Analogamente, sul registro del tempo, l'immagine del palinsesto può sembrare troppo statica e troppo additiva: gli strati sembrano sovrapporsi gli uni sugli altri e il loro accumulo crea come uno spessore sotto la superficie dei paesaggi. E ancora, senza negare la potenza analitica di questo metodo di lettura, bisogna rimarcare che il tempo del paesaggio non è lineare né continuo e neppure è accumulo. Contestando la pertinenza di questo approccio stratigrafico dello spazio e della storia, Gérard Chouquer ha sottolineato con forza la presenza operante di regimi di temporalità multipli nella storia dei paesaggi. Si ricorderà in particolare, mettendola in relazione con la nozione di sopravvivenza, la presenza di una

loro dimensione ucronica, ossia la potenza di una latenza e di una resilienza che fanno del tempo dei paesaggi qualcosa come un «tempo potenziale»[25]. C'è ugualmente una loro dormienza, e la possibilità aperta di un rimbalzo. Di conseguenza, una storia discontinua e non lineare.

Inoltre, la consapevolezza della diversità di questi regimi di temporalità deve arrivare fino alla presa in considerazione delle temporalità non strettamente umane. Le dinamiche paesaggistiche non sono totalmente riducibili alle cronologie sociali. Esse si svolgono egualmente secondo altre necessità, dove l'insegnamento della climatologia, della geologia, della biologia, proprio come quella della demografia, punta a scale di lunga, se non di lunghissima durata. Il tempo del paesaggio non è solamente un tempo umano, deve essere inteso piuttosto come l'insieme mai completamente coerente dei tempi umani, anch'essi differenziati, come si vedrà, e dei tempi delle cose, degli esseri e dei territori le cui modalità di esistenza e i ritmi di sviluppo sfuggono in gran parte alla volontà e anche alla coscienza umana. Il paesaggio come insieme ibrido di ritmi temporali diversi, in cui il tempo sociale non ne è che un aspetto, piuttosto che come lo svolgimento continuo della storia umana, o il suo teatro impassibile e immutabile.

Paesaggio e i mondi possibili

Paesaggisti e architetti condividono con artisti e scienziati la volontà e il gusto di scoprire e di inventare, di creare e di fare. Fare, costruire, installare, comporre, creare oggetti, situazioni, dispositivi nello spazio e nel tempo, sono attività prima di tutto pratiche, anche se impegnano molta intelligenza,

25/ G. Chouquer, *L'Étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, Errance, Paris 2000; «Les Nouvelles de l'archéologie», n. 125, 2011, dossier tematico a cura di M. Watteaux, *L'archéogéographie. Un état des lieux et de leurs dynamiques*.

riflessione e cultura, cioè teoria. Paesaggisti e architetti realizzano spazi e tempi che saranno abitati da altri. Essi sono «fabbricatori» di mondi. Compongono mondi e li trasformano. Creano degli oggetti, dei dispositivi, dei processi spaziali, materiali, sociali, temporali... che sono l'evocazione o l'inizio di altri modi possibili, di mondi nuovi fino allora sconosciuti. In altre parole rendono possibili nuove esperienze.

È a partire dai mondi precedenti che i nuovi mondi sono stati costruiti, spesso utilizzando il bricolage, adeguamenti e ristrutturazioni successive di ciò che si è trovato a disposizione. Come abbiamo visto, si tratta di un già lì, un contesto materiale e umano, non solamente un «passato», ma una base ontologica sulla quale si fonda il lavoro dell'immaginazione e del pensiero. Le variazioni, le varianti, le versioni che rivelano la presenza di un universo di possibilità nel cuore stesso del reale non derivano semplicemente da un gioco arbitrario del pensiero. Bisognerebbe allora scoprire quello che, nello stesso reale, permette e giustifica l'esplorazione e lo sfruttamento delle sue possibilità interne. Che cosa «motiva» la comparsa di queste diverse versioni del mondo, di queste nuove proposte? Da dove provengono? Come accedere a queste «realtà possibili», a questo orizzonte?

Secondo Tim Ingold «ogni atto di conoscenza è un processo di accompagnamento che consiste nel *mettersi in cammino con* ciò che si cerca di conoscere»[26]. Si studia e si apprende con e non su. Facciamo parte del mondo, partecipiamo al suo divenire, ed è da questo interno che apprendiamo qualcosa a proposito del mondo e di noi stessi. La presa di distanza e l'arretramento riflessivo di fronte al mondo, che sono le condizioni primarie dell'operazione rappresentativa, non significano peraltro che si esca concretamente dal mondo per poi osservarlo da un belvedere immaginario. Sicuramente, con la rappresentazione è stata presa una distanza. Tuttavia, questo modo di svincolarsi dal mondo per considerarlo in

26/ T. Ingold, *Making*, cit.

maniera neutrale non è un'uscita effettiva fuori dal mondo, è piuttosto un modo diverso di esserci e di parteciparvi, giustamente, nella forma della neutralizzazione. L'operazione rappresentativa non è dunque solamente un'operazione cognitiva, è anche un modo di essere e di essere nel mondo, di abitarlo. Non si esce dal mondo, lo si abita e lo si guarda in modo diverso. Non si può, su questo punto, separare la dimensione cognitiva dalla dimensione affettiva e morale. Tim Ingold lo sottolinea a proposito dell'antropologia: conoscere è trasformare se stessi, è trasformare il proprio modo di stare al mondo, cioè di abitarlo.

Allora, come intendere questa espressione: imparare con, procedere con quello che si sta studiando, non imparare su, ma di e con? La prospettiva di un *agire con* il paesaggio, esplorata nelle pagine precedenti, mette in gioco, per i paesaggisti e gli architetti, e anche per gli artisti e gli scienziati, una riflessione sulla nozione di progetto, su un piano cognitivo e pratico. Questa prospettiva tende a rimettere in causa, o per lo meno a relativizzare, l'idea secondo la quale «fare» sarebbe anzitutto, per il progettista, applicare dall'esterno, su una materia considerata come inerte e indeterminata delle forme e dei fini concepiti a priori. Prima ci sarebbe l'idea e poi la sua realizzazione. A differenza di questo modello e del tipo di pratica cui esso dà impulso, la prospettiva di un *agire con* porta il progettista verso un'idea di crescita e di formazione delle cose, una crescita alla quale egli partecipa, ma che non è concepita in anticipo, che il progettista non ha previsto. Fare, dunque, non è solamente rifare, è fare con, in tutti i sensi che questa espressione ricopre: allo stesso tempo interagire e combinare le proprie forze con quelle degli altri e «fare con quello che si ha».

Occorrerebbe dunque reintrodurre i possibili nel reale stesso, non considerarli come prodotti derivati da una immaginazione astratta, ma come delle realtà presenti nel reale stesso, come delle energie, delle potenzialità, delle forze agenti nella materia. La stessa materia del paesaggio non andrà vista come un campo inerte sul quale portare a termine un'azione (la famosa «tabula rasa»). È, piuttosto, un ambiente pieno delle più svariate attività, un ambiente attraversato da processi e da un futuro. La questione non è allora quella di imporre forme al reale, ma di seguire nel reale la traiettoria dei possibili che contiene, per «disegnare e liberare le potenzialità di un mondo futuro»[27]. Bisogna imparare ad allearsi al futuro dei materiali, alle forze e ai flussi che essi contengono, alle potenze che li animano. La forma non risiede a priori nella mente del progettista, essa emerge dal processo combinatorio tra i suoi gesti e la forza della materia.

Allora, come intendere l'emergere e la rappresentazione delle possibilità? Come far succedere i possibili, rilevare e captare le loro traiettorie? La risposta a questa domanda si riassume, forse, in due parole, peraltro strettamente connesse: adeguamento e incompiutezza, due parole che portano verso una terza parola: attenzione. L'obiettivo è, come poi vedremo, l'educazione all'attenzione.

In questa prospettiva, non c'è, in effetti, separazione tra progettare, cioè rappresentare, e fare. La progettazione avviene durante la lavorazione, è nel processo stesso di trasformazione dei materiali che emerge progressivamente la forma, come equilibrio più o meno stabile ottenuto tra forze diverse che spingono in tutte le direzioni con intensità variabili. La forma è il risultato di una serie di azioni, che sono azioni di adeguamento, di assemblaggio, di montaggio, di messa a punto, che non sono anticipate e che sono altrettante risposte all'evoluzione stessa delle cose, che sono in trasformazione. Questa pratica di adeguamento è allo stesso tempo un modo di pensare e di rappresentare le cose e le situazioni all'interno delle quali si interviene: un'idea non insindacabile e affatto astratta, al contrario un'idea applicata, in attesa, un'idea tattica, un giardinaggio mentale, cioè un insieme di astuzie dell'intelletto e dell'immaginazione organizzato per captare

27/ *Ibid.*

l'anelito segreto che anima le cose e per mettere insieme gli indizi dei possibili che si dischiudono. Le rappresentazioni sono idee implicate che seguono l'inclinazione delle cose, che seguono le loro traiettorie e cercano di indovinarne gli orientamenti. Fare con, significa anche pensare con e egualmente pensare nella situazione in cui ci si trova. Situazione anziché luogo, perché essa non è un oggetto davanti al quale ci si mette, ma un ambiente dove si partecipa e dove si agisce. Le cose si fanno e noi le facciamo insieme a loro.

In questo senso, è verso un'idea dell'incompiutezza delle cose, degli esseri e delle azioni che bisognerà dirigersi. I paesaggi, si sa, sono familiari a questo genere di riflessioni: non esiste un paesaggio compiuto, consegnabile come un pacchetto chiuso. Il paesaggio è il simbolo stesso dell'incompiutezza delle cose e delle opere, nello spazio e nel tempo, l'orizzonte. È a questa incompiutezza che bisogna pensare. E forse tendere. Se nel mondo non ci sono che processi e trasformazioni, traiettorie, movimenti e non oggetti inerti, allora il mondo può essere inteso non come un insieme di esseri, ma come un assembramento e una successione di azioni, di eventi e di movimenti. Il mondo è una somma di azioni nel corso delle quali avvengono le cose. In fin dei conti, ciò che otteniamo sono solo opere incompiute, tutto è sempre da fare, da disfare e da rifare. O meglio tutto si fa, con noi e senza di noi. Viviamo di movimenti e di processi: questo è quello che i paesaggisti ci ricordano costantemente.

La sfida non è dunque solo pensare e rappresentare i possibili, ma anche pensare con i possibili, con le virtualità presenti e agenti nel reale, con gli orizzonti interni che in qualche modo sono già lì, con i movimenti e le forze che animano la materia. Ma è necessario in primo luogo raccoglierle, osservarle, descriverle, disegnarle: e per questo seguire l'inclinazione delle cose, essergli affini, seguirne le tracce[28]. Bisogna imparare a leggere i segni presenti sul territorio, condizione

28/ B. Morizot, *Sur la piste animale*, cit.

per una migliore coabitazione con il mondo. I paesaggisti conoscono bene questa situazione e questo dovere. In tal senso, per esempio, oggi sembra necessario rivalutare il ruolo del cantiere e delle sue attività in rapporto al progetto e alla sua concezione. Il valore delle operazioni di cantiere andrebbe riconosciuto come situazione creativa, come se qualcosa potesse emergere dal cantiere stesso, inventarsi nei luoghi stessi e contemporaneamente alla lavorazione. Più generalmente, si tratterebbe di rivalutare questi momenti e questi gesti pratici che non possono essere decisi a priori, e che, pertanto, costituiscono, a volte, degli aspetti decisivi nella storia della messa in opera di progetti di paesaggio e di architettura. Il cantiere rivela la potenza dei saperi all'opera nella loro dimensione di sperimentazione creativa.

Quello che vale per l'ideatore e il progettista, in generale vale anche per l'inventore e il ricercatore, che sono invitati a mettersi all'ascolto delle cose e del loro divenire, a prestare attenzione per ciò che è e per quello che diventerà, e anche a saper attendere. Il pensiero che agisce non viene dal cielo, bensì da un'attenta osservazione per ciò che ci colpisce, ed essa richiede pazienza.

3. Educare al paesaggio

L'inventario (in verità non esaustivo) delle direzioni da seguire, alle quali i paesaggisti e le collettività che le sollecitano dovrebbero attenersi durante le operazioni paesaggistiche, consente di mettere in evidenza la complessità delle problematiche (ecologiche, sociali, economiche ecc.) con cui costoro devono confrontarsi, e la diversità delle conoscenze e delle competenze implicate nella sistemazione e nella trasformazione dei paesaggi. Al di là della necessaria presa di coscienza di tali problematiche, si pongono due questioni. Quella, da una parte, per paesaggisti e architetti, dell'acquisizione di diverse conoscenze e competenze e la capacità di applicarle. Dunque, la questione della formazione, ma anche dei suoi schemi e delle sue direttrici principali, dentro e fuori dalle scuole. D'altra parte, oltre alla formazione specificatamente indirizzata ai (futuri) professionisti delle scuole di paesaggio e di architettura, emerge anche la necessità di un'educazione più generale al paesaggio, ovvero di un'educazione per il tramite del paesaggio, destinata non solo ai paesaggisti e agli architetti, ma più ampiamente alla popolazione (abitanti, soggetti istituzionali, responsabili politici) coinvolta nell'organizzazione, la manutenzione delle strutture materiali e spaziali della vita collettiva. Dunque, il paesaggio avvia un'interrogazione di tipo epistemologico e didattico sui modelli di formazione, così come una riflessione sulle questioni culturali e sociali dell'educazione al paesaggio stesso.

Questo capitolo tratterà questi due temi in tre tappe. Per prima cosa, ricorderò qualche principio elementare sulle conoscenze necessariamente implicate nella formazione e

nello svolgimento del progetto. Poi tratterò della collocazione del paesaggio nell'ambito di una riflessione sulla divisione dei saperi, passando al vaglio una delle operazioni teoriche messe in opera durante la dinamica del progetto: la descrizione. Infine, dopo questa bozza epistemologica, proporrò una riflessione più generale sulla necessità di una educazione *al* paesaggio (che può diventare anche un'educazione attraverso paesaggio) e sugli obiettivi principali di una tale educazione.

L'idea generale che intendo sostenere in questo capitolo è la seguente: non è sufficiente fare e saper costruire, bisogna egualmente, e forse in primo luogo, saper abitare. Il paesaggio è contemporaneamente una condizione e un'espressione di questo saper abitare.

Le conoscenze del progetto

Quando ci si sforza di capire e di modellizzare l'attività di progetto e di rendere conto delle competenze che essa mobilita, ai fini di ricostituirne la razionalità specifica al di là dell'apparente disordine e dell'opacità che a volte essa oppone all'analisi, e con la preoccupazione di definire e di organizzare un dispositivo di formazione, si vede che questa attività si sviluppa in funzione di una struttura a quattro poli che spesso sono in una tensione dinamica gli uni con gli altri. Indicherò questi quattro poli che operano nel progetto con i termini «situazione», «saperi», «referenze», «idee». Ciascuno di questi poli è in interazione con gli altri tre e con l'insieme che costituiscono. L'attività del progetto è di conseguenza un insieme dinamico e instabile, evolutivo e differenziato: il carattere singolare di un progetto è funzione dell'accento posto su un polo a svantaggio degli altri. Certi progetti sono più orientati verso il polo «sapere», altri più verso il polo «situazione» ecc. Una stessa struttura fondamentale, ma progetti diversi, in funzione dei diversi modi in cui i poli sono investiti dai progettisti.

Il progetto è la «risposta» a un «problema» (spaziale, sociale, ecologico ecc.). Esso propone una lettura e spesso una riformulazione del problema e una procedura di risoluzione che passa per l'individuazione di soluzioni, obiettivi e la ricerca dei mezzi. Il progetto indica le vie possibili per una riconfigurazione del contesto problematico a cui si indirizza e nel quale si inserisce. I quattro poli, dei quali tratteremo nei paragrafi seguenti, sono elementi determinanti in questa operazione di riconfigurazione. In questo senso, ciascuno di questi poli assume una formazione specifica, tuttavia è anche l'insieme della struttura che andrà preso in considerazione nella riflessione sulla costituzione di un dispositivo di formazione al progetto.

Situazione

Nelle scuole e negli studi viene spesso utilizzata la parola sito, per indicare ciò che generalmente viene chiamato contesto geografico del progetto. Benché gli si possa accordare una certa pertinenza, questo termine non mi sembra sufficiente e neppure soddisfacente. Sia perché rimanda a una comprensione «naturalista» della geografia, obsoleta e riduttiva, sia perché tale concezione è troppo statica, troppo «essenzialista», laddove identifica il sito con una realtà spaziale sostanziale nella quale gli umani sarebbero collocati e di fronte alla quale dovrebbero agire, e della quale subirebbero i determinismi.

Ma i paesaggisti più che di *fronte a un sito* (e a maggior ragione di fronte a un sito naturale) sono *dentro a una situazione*; situazione che è caratterizzata da molti fattori (dei quali il sito non è che una parte) e situazione alla quale i paesaggisti partecipano in quanto attori, ma anche (in) quanto abitanti e soggetti interessati. In altre parole, mi sembra necessario integrare un insegnamento principalmente rivolto alla lettura e alla trasformazione dei siti con un dispositivo di apprendimento più esteso, capace di mettere l'accento sulle situazioni

in maniera comprensiva e mettere in atto metodi di investigazione per la loro decodifica e per definire modalità d'azione per intervenirvi.

Una situazione (cioè, ricordiamolo, il contesto vincolante ed evolutivo nel quale e con il quale il paesaggista sviluppa le sue proposte) può essere definita e assunta come un'entità complessa e mobile comprendente diversi tipi di realtà in costante interazione. Queste realtà, che costituiscono i «dati» della situazione, sono di diversi ordini. Certamente vi si trovano dati topografici, geomorfologici, idrografici, biologici, climatici, caratteristici del sito, e che dunque determinano le condizioni abiotiche e biotiche dell'azione paesaggistica. Vi si trovano egualmente dati sociali, culturali, economici: demografia più o meno densa e diversificata, città, edifici, vie di comunicazione, organizzazioni territoriali, operatori economici, soggetti istituzionali, abitanti riuniti in associazioni, modelli culturali, prassi territoriali... insomma tutto un insieme territoriale e sociale al quale il paesaggista, in quanto esperto e anche residente provvisorio, appartiene e al quale partecipa secondo il suo punto di vista e in funzione delle sue proprie rappresentazioni e dei suoi desideri. Inoltre la situazione include vincoli e possibilità, ossia tradizioni giuridiche, obblighi regolamentari, norme amministrative, ingiunzioni politiche, ovvero tutta una serie di codici prescrittivi dei quali il progettista deve tenere conto, che deve conoscere e con le quali, forse, deve imparare a scendere a patti, se non a giocare d'astuzia. Infine, la situazione nella quale il paesaggista interviene include egualmente i dati espliciti e impliciti della committenza – cioè gli obiettivi dei committenti – del programma, dalla sua cronologia e dei suoi vincoli di bilancio.

Le situazioni nelle quali i paesaggisti svolgono la loro attività sono dunque complesse e comprendono molte dimensioni – ecologiche, sociali, giuridiche, politiche, territoriali – che funzionano simultaneamente, che possono essere vincolanti o al contrario molto aperte, con le quali essi devono imparare ad agire e a scendere a patti. Una formazione al paesaggio

implica necessariamente la consapevolezza e il controllo di queste diverse dimensioni.

Saperi

Insieme all'analisi della situazione, sulla quale intervengono e di cui sono la parte pregnante, i progettisti mettono in opera, in risposta alle informazioni che sono riusciti a raccogliere e raggruppare, un insieme di strumenti teorici e pratici e mobilitano competenze e saperi di diverso ordine. Attrezzi teorici e competenze che derivano a loro volta da un processo di formazione.

Abbiamo, da un lato, un sapere di tipo «accademico», scientifico e artistico. Scienze della terra e del clima, scienze del suolo, scienze della vita e in particolare dei vegetali, scienze sociali (geografia, sociologia, scienze politiche, filosofia, storia, diritto) e, poi, letteratura e arte: lo spettro dei saperi evocati dal paesaggio è estremamente largo e risponde alla complessità delle situazioni paesaggistiche, che come abbiamo visto in precedenza si dispiegano simultaneamente in molte dimensioni.

C'è, d'altra parte, un sapere «tecnico» essenziale per la messa in opera della progettazione e delle proposte paesaggistiche. Il disegno, la fotografia, i video, la realizzazione di plastici, la cartografia, l'informatica, le tecniche di comunicazione verbali e scritte svolgono, con titoli e livelli diversi, un ruolo centrale nell'elaborazione dei progetti e nei processi di analisi, di descrizione e di concezione del paesaggio. Le conoscenze paesaggistiche non sono un mero sapere accademico, nel senso che sarebbero fine a se stesse. Hanno una portata funzionale e, se le mediazioni tecniche hanno un posto decisivo nell'insegnamento del paesaggio, è perché è proprio all'interno di questi dispositivi tecnici che il pensiero progettuale si elabora, dandosi un insieme diversificato di figurazioni. In questo senso, i saperi che ho definito «tecnici»

non sono affatto secondari rispetto ai saperi «accademici», e soprattutto non ne sono semplice illustrazione. È attraverso le immagini che produce, nella successione delle carte che disegna in scale diverse, nei plastici che costruisce, nei montaggi fotografici che compone che il paesaggista «costruisce il proprio pensiero», dando alle proprie idee e alle proprie intuizioni una configurazione spaziale, cioè una visibilità e la possibilità di una riflessione critica.

Oltre ai saperi accademici e tecnici, il paesaggista mobilita delle competenze, dei saper fare, e ciò che potremmo chiamare esperienza sul campo. In effetti per il paesaggista non è sufficiente «sapere che» e «sapere come», deve «sapere perché»: sapere per quale motivo, in quel dato luogo, si usa quel tale sapere e quella tecnica invece di altre. Più esattamente, deve saper adattare e aggiustare le proprie conoscenze alla situazione singola nella quale si trova. Non esiste un paesaggio generico, ci sono casi ogni volta diversi, anche se a volte possono essere simili. E la sfida sta nel proporre una soluzione che sia all'altezza della specificità della situazione incontrata. Per questo bisogna saper spostare i propri saperi in modo inventivo e non accontentarsi di ripetere soluzioni già conosciute e sperimentate. Il «saper fare» corrisponde perfettamente all'idea di una capacità che va più lontano delle regole generali acquisite, che indica una capacità di appropriarsene in modo creativo, per proporre soluzioni inattese. Esiste un'arte del paesaggio, che è prima di tutto l'arte di «sentire» il luogo. Ma questo «luogo» non è solamente una topografia costellata di indizi e sul quale bisognerà distribuire le proprie competenze di ritaglio e localizzazione. Si tratta anche di un luogo umano, sociale, politico, normativo ecc. Di una situazione singolare della quale occorre prendere le misure. L'arte del paesaggio è un'arte di rigore e di precisione.

Riferimenti

Che ne sia cosciente o meno, ogni progettista possiede un immaginario di referenze che ne determina lo stile, ne accompagna le scelte estetiche, ideologiche e politiche e gli consente di legittimarle. I progetti di trasformazione dei paesaggi non prescindono mai dal contesto, anche quando è il contesto stesso che si vuole mettere in discussione. A questo riguardo potremmo moltiplicare gli esempi in cui i rimandi a un'estetica e un'ideologia di fondo sono esplicitamente ribadite. Sappiamo quanto il pittore Claude Lorrain e certe riletture della cultura antica abbiano avuto un ruolo di riferimento per i giardini inglesi del XVIII secolo. Da parte sua, invece, Roberto Burle Marx ha riconosciuto quanto la sua attività di paesaggista fosse in debito con il Movimento moderno e con la pittura astratta europea dei primi anni del Novecento, e quanto fosse forte il riferimento all'arte pittorica nella sua attività di progettista: «Sceglievo – scrive – di utilizzare la topografia come superficie di composizione e gli elementi naturali, minerali e vegetali, che vi si trovano come materiali dell'organizzazione plastica, esattamente come un qualunque artista compone a partire dalla tela, dai colori e dai pennelli»[1]. Oggi, dal momento che molti collettivi di paesaggisti sostengono la necessità di una partecipazione degli abitanti all'elaborazione della soluzione del progetto, è il riferimento a un'estetica pragmatica e relazionale che sembra imporsi[2].

L'immaginario di riferimento del progettista si forma attraverso letture di ogni genere, dalla frequentazione delle opere d'arte del passato e del presente e, più in generale, da ciò che potremmo chiamare l'attivazione di una cultura complessiva acquisita anche a contatto con scrittori e artisti viventi. Per i paesaggisti, è in questo senso fondamentale incontrare durante gli anni di formazione il mondo dell'arte e

1/ R. Burle Marx, *Conceitos de composiçao em paisagismo*, in J. Tabacow (a cura di), *Burle Marx: Arte e paisagem*, Livraria Novel, Sao Paulo 1987, p. 11.
2/ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, trad. it. Postmedia Books, Milano 2010.

della letteratura, dentro e fuori dall'ambiente scolastico. Ma la necessità di una cultura generale non si riduce alla selezione e messa in opera di un riferimento estetico. La collocazione del progetto del paesaggio tra problematiche di tipo scientifico, sociale, economico e politico esige da parte del progettista la capacità di orientarsi tra queste questioni, di prenderne le misure e di definire una posizione «filosofica» di fronte alle loro grandi opzioni possibili. Ciò che qui si intravvede è un'intelligenza politica, nel senso lato del termine, ovvero la capacità di analizzare una situazione, di capirne il senso, di adottare una strategia, di porsi degli obiettivi, di definire i mezzi dell'azione ecc. Ed è difficile immaginare come il paesaggista possa farlo, se ignora e non rende espliciti i propri riferimenti scientifici, ideologici e politici. La posta in gioco della formazione è su questo punto non tanto l'acquisizione di una cultura politica nel senso stretto del termine, quanto l'assunzione dei problemi di significato e dell'orizzonte politico dell'attività paesaggistica. Perché agire così, con tali obiettivi e tali strumenti, piuttosto che in altro modo? Quali sono le ragioni di tali scelte? Quale razionalità si vuole promuovere in quanto paesaggisti? In nome di chi si agisce? In funzione di quali orizzonti e riferimenti? Sono la razionalità economica e l'orizzonte del profitto che devono prevalere? O meglio la razionalità ecologica e la prospettiva della salvaguardia delle condizioni ambientali? O ancora la prospettiva, benché indeterminata, dell'emancipazione umana? Diverse opzioni che possono essere combinate, e in che modo? Sono queste le questioni che i progettisti devono essere in grado di chiarire e di prendere in considerazione.

Oltre a riferimenti estetici e ideologico-politici, anche le referenze «professionali» nutrono l'immaginario dei progettisti. La storia del paesaggio e dei giardini è la storia dei paesaggisti, dei giardinieri, delle loro realizzazioni e dei loro progetti, anche di quelli non realizzati. Ed è attraverso l'osservazione dei progetti e delle realizzazioni del passato e del presente che si forma l'occhio, lo spirito e la mano del

progettista, e forse anche il modo attraverso il quale impara a precisare le sue scelte e a definire il suo «stile» di lavoro. L'«arte» o il «mestiere» del paesaggista si acquisisce anche frequentando altri professionisti e con la circolazione dei modelli, delle esperienze, delle idee, delle proposte. In tal senso, durante la formazione non andrebbero sottovalutati il valore e il significato del laboratorio. Il laboratorio come luogo del fare e dell'apprendere, ma anche, e forse soprattutto, come luogo del fare *con* e *insieme*. Il laboratorio come spazio e tempo di trasmissione e di scambio, e soprattutto come sintesi tra conoscenze, informazioni, competenze e opinioni. Rispetto all'uso dei saperi accademici, l'insegnamento del laboratorio, se non lo si riduce a un semplice apprendistato di tecniche utili alla realizzazione dei progetti, se, al contrario, lo si considera generosamente come l'insieme delle condizioni collettive di possibilità atte all'affermazione di un'intelligenza del mondo, consente la costruzione dell'esperienza e del sapere paesaggistico, ovvero l'appropriazione di un mestiere.

Idea

L'Idea è il quarto polo di attività del progetto (e dunque della formazione). La scrivo con la «i» maiuscola per indicare che non va confusa con il fatto di avere delle idee o delle immagini o delle opinioni. Cogliere l'Idea significa semplicemente «avere delle idee».

Non c'è progetto (e forse più generalmente, non c'è opera) se non c'è un'Idea, cioè «un punto di vista», una forma organizzatrice nella quale si articola una proposta. Nella concezione del progetto, la formazione di un'Idea è il momento di creatività in senso stretto. Cosa che comporta tre domande: come definire (e dunque come riconoscere) questa Idea? Come appaiono e come nascono le Idee? Quali sono i dispositivi pedagogici da mettere in atto per favorire l'emergenza

delle Idee e dunque la creatività? Mi limiterò qui a qualche osservazione generale[3].

La posizione che assumo è quella di un'epistemologia sia «intuizionista» che «costruttivista». L'attività del progetto nel paesaggio e in architettura sta nella circolazione tra «vedere» e «costruire»: per poter costruire occorre prima saper vedere e saper vedere ciò che si vuol costruire; ma simmetricamente si costruisce per vedere, si costruisce ciò che si vorrebbe vedere e che si cerca di vedere. Una circolarità enigmatica della processualità del progetto che mobilita l'occhio, la mano e l'intelletto, dalla quale emerge la forma come proposta visiva e come organizzazione del pensiero. C'è una possibile convergenza tra le attività progettuali, l'analisi epistemologica dell'emergere delle ipotesi in ambito scientifico e le ricerche sulla logica della struttura delle conoscenze. In altre parole, le riflessioni sul progetto di paesaggio o di architettura possono tornare utili alla comprensione dei processi di invenzione nelle scienze.

Il progetto di paesaggio è contemporaneamente descrizione e invenzione, proposta e rivelazione di una forma che si trova già lì, potenzialmente abbozzata nel contesto. Portare alla luce questa forma, rivelarla mentre la si disegna: si tratta di un lavoro di esplicitazione e nello stesso tempo di creazione. Potremmo forse riformulare la situazione nel seguente modo: progettare è immaginare il reale. La formula è volontariamente ambigua. Progettare il paesaggio significa nello stesso tempo metterlo per immagine o rappresentarlo (proiezione) e immaginare ciò che può essere o può diventare (progettazione). Questa ambiguità, o circolarità, è costitutiva del concetto stesso di progetto nel pensiero del paesaggio, e valorizza le due dimensioni contenute nell'atto del progetto: da una parte testimoniare, dall'altra modificare.

Il progetto è allo stesso tempo una cartografia e una riqualificazione della situazione. Il che vuol dire non opporre schematicamente il reale al possibile, ma prendere in considerazione il reale nella prospettiva dei possibili che esso contiene e che si vanno delineando. Il progetto è la cattura dei possibili nel reale e la loro esplicitazione in una proposta formale, ovvero in un dispositivo simultaneamente spaziale, sociale e territoriale. Questo dispositivo è una riconfigurazione della realtà paesaggistica.

Occorre precisare il senso della parola «forma», che non va confusa con «figura» o «contorno». L'Idea, come forma, non è una figura visiva o semplicemente grafica. Anche se si incarna in figure grafiche, disegni, diagrammi, l'Idea è anzitutto una potenza, un impulso, un'attivazione del pensiero alla ricerca della sua propria espressione e della sua formulazione. Ovvero, l'Idea non è visibile nel vero senso della parola e la forma non è il contorno definito delle cose fatte, ma quella forza che permette di disfarle e di rifarle incessantemente, alla ricerca di una migliore espressione di se stessa, proprio come lo scrittore rifà l'opera nella speranza di trovare una parola più giusta. Nel suo libro *Il pensiero e il movente*, Henri Bergson commenta un'affermazione del filosofo Félix Ravaisson in questi termini: «"Il segreto dell'arte di disegnare è di scoprire in ogni oggetto la maniera particolare in cui esso si atteggia attraverso tutta la sua estensione, come un'onda centrale che si dispiega in onde superficiali, una certa linea fluttuante è come il suo asse generatore". Questa linea può inoltre non essere alcuna delle linee visibili della figura. Non sta più qui che là, [ma] le linee visibili della figura risalgono verso un centro virtuale [che è] il movimento che l'occhio non vede, [e persino] dietro il movimento stesso qualcosa di più segreto ancora [...] [È un'] arte che non sottolinea i contorni materiali del modello, che non li sfuma neppure a vantaggio di un ideale astratto, ma li concentra semplicemente attorno al pensiero latente»[4].

3/ Si veda a questo proposito il mio *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, Actes Sud/ENSP, Arles 2009, in particolare il capitolo 4: *Cartographier, construire, inventer, Notes pour une épistémologie de la démarche de projet.*

4/ H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, cit. in G. Didi-Huberman, Mouvements de l'air: Etienne-Jules Marey, photographe des fluids, Macula, Paris 2004, pp. 282-283.

Il paesaggista è alla ricerca di questo «pensiero latente» che risiede nel paesaggio, come un'onda che attraversa l'intera estensione senza essere vista e che tuttavia è ciò che le conferisce il suo senso. Il progetto è il tentativo di cogliere questa onda invisibile, cioè il «centro virtuale» dello spazio sul quale il paesaggista deve intervenire.

I quattro poli che abbiamo appena descritto (situazione, saperi, riferimenti, idea) costituiscono la cornice dell'attività dei paesaggisti e la posta in gioco della loro formazione. Come ho già detto, si potranno classificare i progetti, i progettisti e il loro stile di lavoro in funzione dei diversi modi scelti di fare proprio ciascun polo. Eppure tutti, per quanto poco, anche se a livelli diversi, si inseriscono attivamente in situazioni complesse, mobilitano conoscenze e competenze, attivano la loro cultura generale e formulano proposte inventive. Dal punto di vista didattico, la questione è allora quella dell'elaborazione dei dispositivi che tengono conto e si assumono ciascuno di questi poli e della loro articolazione differenziata all'interno di un percorso generale di formazione.

Un'epistemologia della descrizione

Nel solco di Joachim Ritter, abbiamo visto perché il paesaggio può essere considerato, nella storia della cultura scientifica e artistica europea, come la sopravvivenza e la riformulazione della concezione del mondo pre-galileiano e pre-newtoniano. Oggi il concetto del paesaggio si farebbe carico, nel registro della sensibilità e nell'ambito di un'esperienza di tipo estetico, della relazione contemplativa con il cosmo caratteristica della filosofia antica. Il paesaggio sarebbe la testimonianza, nella cultura europea moderna, della permanenza attiva del mondo sublunare, dal quale le scienze moderne, ancorate a un'impostazione fisico-matematica della natura, si sarebbero allontanate. Allora, il paesaggio diventerebbe l'espressione della coesistenza di due culture e di due nature nella

modernità europea, divise interiormente tra scienza e arte e tra intelletto e sensibilità. In questa prospettiva, il paesaggio e le esperienze paesaggistiche possono giustamente essere presentati, ma anche vissuti e raccontati, come figure della compensazione sul piano dell'estetica e della vita interiore a fronte della freddezza dei calcoli egoistici utilizzati nelle società moderne dalla scienza e dalla tecnica.

Ma un tale dualismo storiografico non è del tutto calzante, se parliamo del paesaggio e della sua storia nelle culture europee. Senza entrare nell'analisi delle evoluzioni e della geografia di questo concetto e dei suoi impieghi nell'Europa moderna (che resta ancora da fare), basta ricordare che il termine «paesaggio», in certe regioni dell'Europa (e soprattutto in Europa del Nord), non ha un significato estetico, bensì giuridico e politico. La *Landschaft* (e l'insieme dei termini della stessa origine nelle lingue germaniche) indica un'entità politica e una forma di amministrazione «locale» incarnata in un territorio. Per fare la storia del rapporto tra paesaggio e natura, la storiografia avrebbe interesse a non limitarsi alla consultazione dell'archivio della storia dell'arte, ma a passare al vaglio gli archivi attinenti all'ambito del diritto e della politica. Ne emergerebbe che la questione contemporanea dei *commons* corrisponde sul piano territoriale a una lunga storia che è quella dei paesaggi intesi come spazi di governamentalità.

Il termine paesaggio fa dunque parte della storia dei saperi. Un intero capitolo della storia della prima modernità resta su questo punto ancora da esplorare, soprattutto in un'ottica che non sia quella della divisione tra pratiche scientifiche e pratiche artistiche, ma dei loro incroci e della loro associazione. Così, durante tutto il periodo che va dal XIV al XVII secolo, e probabilmente ancora oltre, si assiste a una circolazione tra tecniche di rappresentazione e loro attuatori, delle loro abitudini di lavoro ecc., tra pittura e cartografia. Questi episodi di trasmissione sono molto comuni. Nella storia dei concetti e dell'organizzazione dei saperi geogra-

fici, il paesaggio rientra in quella che è chiamata *corografia*, cioè un approccio regionale e locale che si preoccupa più di imitare che di rappresentare esattamente i luoghi. La corografia è l'arte di dipingere i luoghi, si ripete fino alla nausea nei trattati del Rinascimento, mentre l'approccio matematico, fondato sulla misurazione e sulla geometria, rileva della *cosmografia*. Il paesaggio – lo sottolineiamo – non è escluso, in questa configurazione epistemica, dal campo dei saperi. Se presuppone l'attuazione di competenze che sono le stesse degli artisti, queste stesse competenze, e altre delle quali parlerò dopo, sono messe al servizio di una rappresentazione dei territori e dei loro contenuti[5]. Se i cosmografi fissano le posizioni dei luoghi in longitudine e latitudine, misurano le distanze che li separano, disegnano la forma generale dei territori, i corografi, allo stesso tempo pittori e scienziati, ne elaborano il *ritratto*. Quello che noi chiamiamo *corografia*, cioè la rappresentazione dei paesaggi, corrisponde dunque alla messa in opera di uno stile specifico di sapere geografico, all'interno del quale comunicano senza particolare difficoltà competenze conoscitive e prassi di rappresentazione che una storiografia retrospettiva, e in fondo anacronistica, separa tra «scienza» e «arte».

Questo stile si caratterizza anche per una seconda caratteristica. In un testo fondamentale per la comprensione della struttura interna della scienza geografica della prima modernità europea, l'umanista svizzero Joachim Vadiam distingue due approcci alla geografia. Una, che chiama *cosmografia*, coinvolge un insieme di saperi derivati dalla matematica, dall'astronomia e dalla geometria. Per presentare l'altro approccio, che chiama *geografia*, Vadian ricorda che il geografo, «all'elenco dei luoghi, aggiunge la storia, indicando le origini delle città, delle razze, delle nazioni, dei popoli e da dove vengono i nomi delle cose e anche le opere prodigiose della

5/ J.-M. Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

natura, che abbondano sulla terra», e così afferma che «il geografo è più simile a un poeta e a uno storico, dal momento che i loro procedimenti di descrizione si assomigliano. Ecco perché, come possiamo vedere facendo attenzione, Strabone, Plinio e altri andarono in soccorso dei Poeti e degli Storici nelle loro descrizioni dei luoghi della terra»[6].

La geografia, come l'intende qui Vadian, mette in atto saperi descrittivi. Quando evoca la «storia», iscrive la geografia e le conoscenze del paesaggio nell'orizzonte delle pratiche investigative, di raccolta, di classificazione e, più in generale, delle prassi di documentazione che vanno sotto il nome *historia*. Strabone, Plinio ed Erodoto sono i principali referenti di questo insieme di saperi fondati sull'esperienza sul campo, sull'osservazione dei dettagli e degli indici, sul rilevamento delle informazioni, sulla loro accumulazione e sui problemi che questa accumulazione pone per il loro riordino. Saperi empirici e saperi documentali, la cui persistenza, nella storia moderna delle culture scientifiche europee, segnala da una parte che esse non possono essere identificate né ridotte al paradigma galileiano-newtoniano, ma, al contrario, devono essere lette e comprese nella diversità dei regimi e degli stili della razionalità che contengono; e d'altra parte sottolinea la povertà dell'opposizione, nella storiografia, tra «arte» e «scienza»[7].

Le scienze paesaggistiche attraversano questa divisione e, nella gamma delle operazioni conoscitive che portano avanti, attuano operazioni descrittive e documentarie. Cerchiamo allora di precisare le caratteristiche e gli effetti di questo approccio descrittivo.

Da un punto di vista epistemologico e pedagogico, le pra-

6/ J. Vadian, *In geographiam catechesis*, in *Pomponii Melae Hispani, libri de situ orbis tres, adiectis Ioachimi Vadiani Helvetii in eosdem scholiis: Addita quosque in Geographiam Catechesi: & Epistola Vadiani ad Agricolam digna lectu*, Vienna 1518, fol. A 3 v e fol. A 4 r.

7/ J.-M. Besse, *Les Grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, ENS Editions, Lyon 2003.

tiche descrittive che sono attivate attraverso i saperi e i progetti paesaggistici corrispondono a competenze di lettura e scrittura, ovvero competenze indiziarie, documentarie e di assemblaggio o composizione.

Il presupposto che anima l'approccio al reale (e al progetto), attraverso la descrizione, è il seguente: possiamo trarre insegnamenti dalle cose, cioè dai territori e dalle persone che vi vivono, guardandole, osservandole e ascoltandole. In altre parole, occorre imparare a guardare le cose, tenendo presente che non ci troviamo alle prese con un'operazione naturale e banale, bensì con un'attitudine che implica l'istituzione di pratiche intellettuali, nonché di strumenti di indagine e di sistemi di rappresentazione specifiche. Attenzione, non si tratta semplicemente di vedere, ma di mettere in opera un sistema di regole che orientano la visione.

In questa ottica descrittiva, il paesaggio è anzitutto considerato come una specie di carta animata («una carta vivente» dice Jackson), sulla quale gli esseri umani possono scoprire la loro condizione e la loro storia, sia sul piano personale che collettivo. Il che presuppone l'attuazione di un'ermeneutica di un genere particolare, che è prima di tutto un sapere indiziario, un'arte della rilevazione, dell'osservazione delle superfici e della distribuzione dei fenomeni che vi si dispiegano, un'attenzione ai dettagli rivelatori, un'arte clinica. In un testo famoso, lo storico Carlo Ginzburg ha analizzato con precisione le risorse di questa pratica semiotica, così come i suoi ambiti di applicazione: le indagini giudiziarie, la psicanalisi, la storia dell'arte, per esempio, a proposito dei quali ha dimostrato in che modo condividessero una stessa base epistemica[8]. La notorietà acquisita da questo testo ha contribuito a estendere a un gran numero di settori del sapere, che Ginzburg non aveva da parte sua considerato, la messa in pratica di queste tecniche indiziarie. È il caso del paesaggio e dei saperi del paesaggio, così come per la geografia, ma anche

8/ C. Ginzburg, *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2010.

per le altre scienze sociali, ad esempio l'antropologia, che si caratterizzano per la cura riservata alle lezioni provenienti dall'esperienza sul campo, per l'attenzione ai dettagli, per il piacere dell'osservazione, del disegno, della fotografia e della scrittura. L'idea di *tracciamento*, e più precisamente di *tracciamento speculativo*, quale è sviluppata da Baptiste Morizot nel prolungamento dell'opera dell'antropologo Louis Liebenberg, corrisponde in modo generico a questa forma di intelligenza che si dispiega sul campo[9].

Il paesaggio è un metodo, scrive da parte sua il filosofo e medico Francois Dagognet, quando afferma la necessità di una scienza delle tracce, una *traccialogia*: «Il modo con cui un fenomeno qualsiasi si dispone nelle proprie linee e vi si sistema, il tipo di ripartizione che esso disegna ci informa sulla natura di ciò che semplicemente vi si svolge. È sufficiente leggere, raccogliere e soprattutto conservare, oltre l'orizzonte quantitativo, questa spazializzazione globale, le diverse zonazioni, la configurazione che lo studio di questa realtà proietta sul suolo»[10]. Dagognet rapporta questo metodo a una «rivoluzione epistemologica» profilatasi nel XVIII secolo e che si sviluppa nel XIX, avanzando il dubbio che i saperi del paesaggio siano scaturiti da questa rivoluzione.

Oltre a questa sorta di lunga storia dell'intelligenza degli sguardi, la pratica della descrizione, nella geografia in particolare, nell'etnografia, nella storia naturale e nella letteratura, si inscrive nella tradizione dell'inventario e della costruzione delle conoscenze su elenchi e tabelle.

Descrivere un paesaggio vuol dire associare un nome a un elenco di tematiche che costituiscono simultaneamente dei dati analitici, dei modi per amplificare, cioè sviluppare, il discorso, ma anche gli elementi di un programma di esplorazione della realtà. Il sapere che qui si è applicato non è di tipo «geometrico», ma corrisponde alla messa a punto di un

9/ B. Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018, cap. 6.

10/ F. Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret, Néo-géographie*, Vrin, Paris 1977, p. 123.

elenco e di un insieme di elenchi che sono da consultare e da riempire, al fine di accumulare informazioni e di sviluppare discorsi.

Eppure, le operazioni descrittive sono caratterizzate da un insieme di tensioni e di ostacoli interni. Tensioni, prima di tutto, tra disponibilità sensoriali e procedure tecniche. Doppia difficoltà quindi, indotta da una parte dall'eterogeneità degli schemi descrittivi (diversità degli schemi di produzione documentaristica e delle ontologie che vi sono associate), e, d'altra parte, è relativa all'accumulo giustamente sempre incompiuto delle informazioni raccolte. Per questo, al fine di ottenere una intelligibilità, occorre elaborare un'immagine omogenea del paesaggio e finanche un'immagine la più completa possibile. La descrizione tenterà allora di raggiungere questo doppio obiettivo di chiusura e di omogeneità, cercando di rispondere all'eterogeneità e all'incompiutezza documentaria, cioè di risolverla.

a) La descrizione ci porta anzitutto verso un certo numero di atteggiamenti conoscitivi che possiamo definire con termini simili: attenzione, osservazione, taglio, lettura o ascolto. Questi termini rimandano all'antica tradizione dell'*autopsia*, intesa in senso lato come tecnica dei sensi o della sensibilità. Rilevare gli indici, raccogliere informazioni, fare una raccolta di oggetti, concentrarsi sui dettagli rivelatori, saper leggere e interpretare le tracce: procedure che implicano una disponibilità di conoscenza nei confronti del reale, o almeno un'attitudine riservata e silenziosa che permetta di guardare i fatti «direttamente in faccia», come disse John Szarkowski a proposito di Walker Evans. L'obiettivo di questo insieme di tecniche di attivazione della sensibilità sotto diverse forme – che rivelano, come abbiamo visto, un approccio clinico – è quello di inventare il paesaggio, nel senso archeologico del termine «invenzione»: descrivere è far apparire quello che c'è già nel paesaggio (è come fare una cartografia della sua storia, della sua stratificazione, delle sue forme e delle sue

dinamiche, cioè delle sue linee direttrici potenziali); è individuare quello che già sta lì per portarlo alla luce, renderlo visibile, percettibile, concepibile. Ma questa visibilità si ottiene al termine dell'attuazione di un certo numero di operazioni di «svelamento».

Così, di fronte a questo primo orientamento, quello della disponibilità, ne esiste un secondo, legato al primo benché simmetrico, e che chiamerò un orientamento verso la classificazione, la registrazione, l'archiviazione, la documentazione. L'operazione descrittiva è un'operazione documentaristica che serve a *produrre*, a rilevare, ad assemblare, a ordinare tali documenti. Cosa significa che «descrivere è documentare»? O, meglio, cosa comporta in relazione al reale? Sappiamo che ogni registrazione, visiva, sonora, grafica, implica una restituzione linguistica, una codificazione, cioè allo stesso tempo l'attuazione di un formalismo e una formattazione. Possiamo allora riprendere la riflessione dello storico Michel de Certeau a proposito della nozione di documento storico per applicarla alle procedure descrittive sviluppate nella conoscenza e nel progetto del paesaggio: «Tutto comincia col gesto di mettere da parte, riunire, trasformare in "documenti" degli oggetti classificati in altro modo. Questa nuova ripartizione culturale è il primo lavoro. In realtà consiste nel *produrre* tali documenti, che per il fatto di essere ricopiati, trascritti o fotografati cambiano posto e status. Questo gesto consiste nell'"isolare" un corpo, come si fa in fisica, e nello "snaturare" le cose, per ricostituirle in pezzi che vanno a colmare le lacune di un insieme presunto a priori. [...] Ben lontano dal ricevere dei "dati", è questo gesto a costituirli. Il materiale [dello storico] è il risultato di azioni concertate che lo ricostituiscono nell'universo della consuetudine [...] e che lo destinano a un riutilizzo coerente. [...] Questa rottura, che instaura dei segni sottoposti a trattamenti specifici, non è solamente né in primo luogo l'effetto di uno "sguardo". Ci vuole un'operazione tecnica»[11].

11/ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975, pp. 100-101.

In questo testo molto denso possiamo evidenziare tre idee: il ritaglio, lo spazio e il riutilizzo. Il documento è prodotto da una specie di astrazione («isolamento» nel senso delle scienze fisiche, dice de Certeau) nei dati. Un gesto di ritaglio che riposiziona e ridisegna lo spazio del paesaggio, e che produce infatti un nuovo spazio di rappresentazione, uno spazio di lettura della realtà, che sarà anche uno spazio di interpretazione. Ed è all'interno di questo spazio di rappresentazione che i dati del reale, trasformati in documenti, sono reimpiegati a fini narrativi: qui si costruisce il racconto del paesaggio. Questo spazio di rappresentazione è uno spazio di secondo livello, in un certo senso è uno spazio di riuso. A mio avviso si tratta di un'operazione descrittiva che va oltre il semplice «sguardo», è un'operazione tecnica che, come dice de Certeau, impiega tutto un insieme di (micro)tecniche, mentali, grafiche, materiali.

Nell'insieme, c'è una tensione permanente tra la necessità della disponibilità sensoriale (apertura) e quella della costruzione o della formattazione tecnica della ricezione (chiusura). Una tensione tra sensibilità e mediazione tecnica. È all'interno di questa tensione che si sviluppano le operazioni di descrizione.

b) Torniamo ai due ostacoli rappresentati dall'eterogeneità e dall'accumulo di documenti e sulle loro problematiche ontologiche e metodologiche.

I documenti prodotti e utilizzati dai progettisti nell'ambito delle operazioni di descrizione sono molto diversi, sia dal punto di vista della loro natura che della loro forma e dei loro contenuti. I supporti documentari, come le modalità di acquisizione, le sembianze materiali con le quali i documenti si presentano, sono eterogenei. Si parla allora di una diversità dei sistemi di documentazione: vi si trovano rilevamenti di sensazioni e di atmosfere, note provenienti da riviste di agricoltura, documenti d'archivio, interviste, registrazioni audio, fotografie, video, film, racconti fotografici, mappe e

cartografie, testi più o meno letterari, documentazione legale ecc. Quello che viene chiamato esplorazione del campo di ricerca corrisponde alla costituzione, alla mobilitazione e alla manipolazione di questo insieme di documenti, che possono portare il ricercatore e il progettista in luoghi molto diversi a seconda del momento: il sito, il territorio, la biblioteca, l'emeroteca, il museo, la cineteca... Potremmo anche arrivare a dire che un sito, per un paesaggista, corrisponde all'insieme di questi materiali documentaristici attraverso i quali lo si vede, lo si legge, lo si media e riceve un senso.

La diversità di questa documentazione porta a due livelli di difficoltà: il primo è relativo all'eterogeneità dei sistemi di documentazione e il secondo al carattere cumulativo della documentazione stessa.

L'eterogeneità dei sistemi di documentazione, che non è necessariamente assoluta, va considerata soprattutto dal punto di vista dei suoi effetti e delle sue problematiche ontologiche. In altre parole: nell'ipotizzare che gli oggetti ai quali i documenti fanno riferimento sono prodotti dai documenti stessi – o più precisamente dalla pratica documentaria adottata dal ricercatore o dal progettista – ci accorgiamo che gli oggetti, o meglio i mondi oggettuali ai quali questi documenti danno accesso, possono a loro volta essere eterogenei. La pluralità delle pratiche documentarie porta verso una pluralità di mondi, una pluralità di ontologie e non semplicemente dei mondi di rappresentazione. Ad esempio, posso avere a che fare con città diverse, a seconda che mi concentri su valutazioni d'atmosfera registrate facendo del mio corpo una sorta di sismografo dei valori e delle qualità spaziali, o che utilizzi il metodo degli itinerari, basato sulla fotografia e sul dialogo con interlocutori che attraversano la città e ne danno una testimonianza, oppure che assuma lo sguardo funzionale dell'ingegnere che cerca di organizzare e coordinare le regole della mobilità ecc. Aspetti ben conosciuti, ma che invitano ad andare oltre alla semplice constatazione della diversità dei linguaggi, delle rappresentazioni, delle opinioni. A seconda del metodo e

dello strumento di investigazione non vediamo la stessa cosa, non si vive la stessa cosa, perché lo strumento che utilizziamo non apre lo stesso piano e lo stesso ordine di realtà. Per questo tutta la questione sta nel coordinamento dei diversi piani di realtà, nell'organizzazione di questa pluralità di mondi e nelle diverse forme di ontologie.

La seconda difficoltà è una difficoltà classica nella teoria e nella storia delle pratiche descrittive. La si ritrova anche nelle grandi cosmografie descrittive del Rinascimento e al fondo di qualunque approccio enciclopedico. È la difficoltà legata alla profusione di documenti e, più precisamente, al carattere necessariamente incompiuto dell'accumulazione documentaristica. L'elenco delle domande, anche se non infinito, è quantomeno largamente aperto. Ci si continua a chiedere se sia possibile completare la descrizione, arrivare a una descrizione completa: siamo veramente sicuri di aver visto tutto, di aver detto tutto detto? Come affrontare, da un punto di vista epistemologico, questa duplice difficoltà? Quella dell'eterogeneità dei sistemi documentaristici (eterogeneità delle pratiche, dei supporti e della produzione) e quella dell'allungamento della lista delle domande? Quali sono gli obiettivi e i problemi epistemologici qui in gioco? Cominciamo con due esempi.

Paola Viganò, per mettere in relazione la questione della trasformazione degli oggetti urbani e quella delle tecniche di osservazione e di descrizione, cita il lavoro di Venturi, Scott Brown e Izenour su Las Vegas, mostrando come, per rendere conto di una situazione spaziale per certi versi inedita, sia stato necessario «una collezione di immagini, di foto, di strisce di pellicola, di disegni, di volantini, di slogan, di oggetti composti in collage, di tassonomie, di liste e di repertori»[12] per scovare un ordine in quello che sembrava confuso e dispersivo.

12/ P. Viganò, *Les Territoires de l'urbanisme*, Metis Presses, Genève 2012, p. 142.

Michel Corajoud, da parte sua, ricorda un aspetto decisivo della sua pratica pedagogica: «Obbligavo tutti a incollare sui quaderni qualunque cosa. Bisognava far comprendere agli studenti che il "progetto" non è un'enclave temporale riservata all'esercizio denominato, ma che il fatto di andare al cinema e di passeggiare o incontrare qualcuno che condivide questa stessa attività globale rende il progetto permeabile all'idea di quel dato film. In un certo senso, collezionare i biglietti d'ingresso al cinema simbolizza la preoccupazione nei confronti del progetto. Erano quaderni enormi quelli degli studenti e costituivano uno strumento di lavoro appassionante. Poi li ho dismessi, ma credo sia stato un peccato, perché erano degli strumenti molto utili e ancora oggi tutti gli studenti di allora si ricordano di questi enormi quaderni in cui veniva raccolto di tutto»[13].

La diversità dei documenti e la creatività con cui li si colleziona in questo caso sono meno rilevanti della questione dell'organizzazione della collezione stessa. Cosa che comporta la costituzione di uno spazio di rappresentazione e la definizione di regole di organizzazione e di principi di composizione specifici per lo spazio documentario, spazio all'interno del quale va a collocarsi l'immagine del paesaggio descritto.

Dunque, la domanda è duplice: come definire questo spazio e come caratterizzare le operazioni conoscitive istituite per comporre questo stesso spazio?

I testi di Venturi e Corajoud ci forniscono elementi di risposta, schierandosi dalla parte delle pratiche compositive: collage, assemblaggio, montaggio. Sono pratiche fondate sulla fiducia nella virtù produttrice e creatrice della giustapposizione, della sovrapposizione, dell'avvicinamento, cioè nella virtù conoscitiva di gesti spaziali applicati su un materiale documentario eterogeneo, del quale si assume un'eterogeneità che avrà qualcosa da insegnarci sui territo-

13/ A. Pernet, *Le Grand Paysage en projet*, Metis Presses, Genève 2014, pp. 97-98.

ri interessati. Nel suo libro su Leibniz, Gilles Deleuze parla della possibilità di una sintesi senza totalizzazione. Ci troviamo nello stesso orizzonte, in quello di una «paratassi» fondata sulla fiducia nella potenza conoscitiva della spazializzazione, della composizione spaziale, dell'istituzione di dispositivi spaziali che ordineranno e riuseranno documenti di svariata natura, eterogenei e già costituiti. Questa pratica compositiva, che è una pratica di secondo livello e del riuso, corrisponde a un'attivazione dell'immaginazione, nel senso che Georges Didi-Huberman, riprendendo a suo modo l'eredità baudeleriana, dà a questa facoltà: «L'immaginazione non è la fantasia gratuita o puramente personale, ma la ricomposizione del reale, dove s'inventano possibilità future»[14]. Occorre fermarsi sui concetti di composizione e di ricomposizione che applichiamo al materiale di documentazione per produrre uno schema, un ordine all'interno del quale si elabora la conoscenza del paesaggio.

A questo punto, non possiamo prescindere dal concetto di *dispositivo*, anche se oggi un po' banalizzato. Descrivere vuol dire produrre dispositivi spaziali nei quali i materiali di documentazione saranno reimpiegati, ovvero riassemblati, giustapposti, riordinati in funzione del loro riuso, risemantizzati. Ricordiamo il senso che Michel Foucault dà a questa espressione: un dispositivo, spiega Foucault, è «un insieme decisamente eterogeneo, che include discorsi, istituzioni, forme architettoniche, decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, affermazioni filosofiche, morali, filantropiche, insomma: ciò che viene detto, come ciò che non lo è. Il dispositivo è la rete che si può creare tra questi elementi»[15].

Del discorso foucaultiano ci interessano due aspetti: quello dell'eterogeneità e quello della rete. Dell'eterogeneità abbiamo già parlato. Il concetto di rete rimanda, invece, alla

14/ G. Didi-Huberman, «Le Monde», 28/10/2016.

15/ M. Foucault, *Entrevue. Le jeu de Michel Foucault*, «Ornicar», n. 10, 1977, p. 63.

questione delle forme di concatenazione, di sistemazione, in altre parole ai regimi narrativi adottati e che consentono la comparsa di una struttura all'interno dell'eterogeneità dei documenti. Quali logiche di classificazione, associazione, concatenamento e assemblaggio vengono messe in opera? L'inscatolamento analitico delle scale? L'organizzazione sequenziale in funzione di un itinerario? La serializzazione? La mera giustapposizione paratattica, in una specie di fede nella collisione propizia tra documenti allineati gli uni vicini agli altri, spostati e ricollocati? Possiamo immaginare altre modalità compositive: i film, il racconto, la cartografia, l'atlante... In ognuno di questi casi avremo una descrizione, ovvero una lezione sul paesaggio.

Perché, a conti fatti, siamo portati a interrogarci sulla natura e sulle forme stesse del dispositivo spaziale nel quale viene elaborata la descrizione. E, soprattutto – credo che qui si debba insistere –, dobbiamo riconoscere il valore epistemico specifico dello spazio della rappresentazione in quanto tale. Occorre configurare questo spazio sia come un supporto materiale che come un laboratorio nel quale si costruisce il pensiero: che lo si consideri come una superficie di iscrizione, una sequenza da montare, uno schedario, un insieme di pannelli, di quadri... è qui, su queste superfici, su questi spazi di registrazione e di (ri)composizione del reale, che si costruisce l'immagine del paesaggio.

L'obiettivo epistemologico è quello della produzione di forme, di formalismi, di formule di archiviazione delle cose e delle idee. Lo spazio è una di queste formule: lo spazio è un operatore di organizzazione e di archiviazione delle idee.

Prendiamo allora un modello possibile di questo dispositivo spaziale, che è contemporaneamente il risultato delle operazioni descrittive e ciò che le rende possibili: l'atlante.

Intendo l'atlante come forma grafico-visiva di costruzione, organizzazione, presentazione e utilizzo (o lettura) delle conoscenze/informazioni, a prescindere dai «contenuti» che vi sono presenti (e in particolare contenuti geografici).

Intendo l'atlante come funzione delle strategie visive e grafiche, come forma di scrittura particolarmente efficace per le operazioni descrittive; forma che consente la registrazione e la rappresentazione visiva delle informazioni, l'archiviazione, la conservazione e lo spostamento dei documenti (per esempio: cartografici, iconografici, fotografici), così come la loro classificazione. Inoltre, questa forma permette la composizione delle conoscenze e degli oggetti, cioè l'elaborazione di nuove conoscenze, tramite avvicinamenti e combinazioni, ossia operazioni di (ri)suddivisione e di (ri)montaggio che avvengono sull'atlante stesso. L'efficacia della «forma atlante» è dovuta anche alla sua flessibilità, come alla sua incompiutezza strutturale (l'atlante mette in opera un principio di accumulazione: si può sempre aggiungere una pagina o una nuova tavola). L'associazione tra rigore e apertura nella composizione è probabilmente ciò che ha attirato l'attenzione degli scienziati e degli artisti nella ricerca di forme espressive appropriate. Si tratta, allora, di fare propria la forma atlante, attivandola nelle operazioni conoscitive del progetto. Preciso che per «forma» intendo dispositivi tanto pratici quanto materiali, procedure mentali quanto gesti grafici. L'idea è sviluppare una epistemologia delle procedure di archiviazione delle cose e delle idee; cosa non tanto diversa da un'epistemologia delle operazioni con le quali si formano gli spazi della conoscenza.

Le operazioni conoscitive messe in pratica dalle procedure di ricerca e di progettazione non si limitano a questo approccio descrittivo. L'analisi epistemologica fa emergere altre tre operazioni, che qui mi limiterò a evocare rapidamente.

- a. Operazioni di concettualizzazione, che attivano un approccio costruttivo di conoscenza e che corrispondono, da un punto di vista pedagogico, alla messa in pratica di competenze di modellizzazione.
- b. Operazioni ipotetiche, che consistono nell'elaborare ipotesi e corrispondono a ciò che chiamo «il regime di finzione» della ricerca e del progetto.
- c. Operazioni argomentative, che sottolineano la ricerca e il progetto: sono attività collettive, basati sul dialogo e sullo scambio di opinioni.

a. Scopo delle operazioni di concettualizzazione è fornire un chiarimento, una comprensione, e dare un senso allo scenario paesaggistico. L'obiettivo (che si applica anche alle altre operazioni conoscitive, quali descrizione, ipotesi, decisione) è mettere in atto una struttura interpretativa, astratta, a partire dalla quale diventa possibile proporre una intelligibilità degli scenari di paesaggio.

La messa in atto di questa struttura interpretativa avviene all'interno di una operazione di modellazione. Il modello è prima di tutto una rappresentazione strutturale con la funzione di organizzare, in modo a volte programmatico e aperto, l'ambito di investigazione empirico e di fare una gerarchia dei problemi in relazione a questo ambito. Buona parte del lavoro sta nella ricerca di questa struttura organizzatrice. È un lavoro che si potrebbe dire morfologico e che consiste nell'elaborare, o nell'importare da un altro campo, per trasposizione analogica, la buona forma che permetterà di chiarire e di ordinare l'ambito empirico[16].

Tuttavia, in quanto modello della situazione paesaggistica, il concetto possiede anzitutto un valore operativo e prospettico: esiste solo per permettere di vedere e di pensare, ma non «assomiglia» al suo oggetto, non è una sua imitazione, è una struttura operativa, una struttura d'operazione. In altre parole, è lo schema e il diagramma che orienta una serie di ricerche, di proposte teoriche e di raffigurazioni grafiche. In questa teoria della pratica concettuale, non esiste separazione tra pensare (concettualizzare), vedere e disegna-

16/ Si veda su questo J.M. Besse, *Le Goût du monde*, cit., in particolare il capitolo 4, *Cartografare...*, cit.

re o tracciare. Si disegna o si traccia per vedere o sapere ciò che si è pensato o quanto si sta pensando. Ossia, una teoria costruttiva della conoscenza mette in evidenza contemporaneamente, o per lo meno coordinatamente, il lavoro che si svolge sul piano della logica intellettuale e sul piano della rappresentazione grafica. Dunque, l'attività della concettualizzazione è principalmente un lavoro dell'immaginazione che si sforza di proporre forme, cioè figure e relazioni, all'esperienza che facciamo delle realtà paesaggistiche, per comprendere la loro organizzazione interna.

b. L'analisi delle operazioni ipotetiche dovrebbe indurci a tornare in maniera critica su qualche concetto, che qui mi accontenterò di evocare:

- Il concetto di *scenario* che, da parte mia, tenderei a sostituire con quello di finzione, nel solco della filosofia del «come se» elaborata da Hans Vaihinger[17].
- In relazione al concetto di finzione, vorrei ricordare quello di *storia controfattuale del territorio* (cosa accadrebbe se? Cosa sarebbe successo se?), che porta a proposte di riconfigurazione finzionale del territorio e che dimostra la dimensione «sperimentale» dell'operazione di finzione. Che dimostra come la finzione non sia l'opposto della realtà, ma una sua dimensione: quella del possibile. Che ci invita, in ultima istanza, ad allentare il concetto di realtà[18].
- Il concetto di *immaginazione produttiva*, nel suo rimando alle teorie rinascimentali della «fantasia» (Calvino, nelle sue *Lezioni americane*, a proposito di Giordano Bruno scrive: «L'immaginazione è un posto dove piove») o a quelle di un immaginario radicale (Castoriadis: l'immaginario come «facoltà originaria di porre nella forma della rappresentazione una cosa e una relazione che non

17/ H. Vaihinger, *La Philosophie du «comme si»*, Kimé, Paris 2008.

18/ Q. Deluermoz e P. Singaravelou, *Pour une histoire des possibles, Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Seuil, Paris 2016.

sono, che non sono costituiti nella percezione o non lo sono mai stati)»[19].

c. Inoltre, è necessario sviluppare un'analisi epistemologica delle operazioni argomentative e comunicative in relazione al paesaggio, nella misura in cui, come sappiamo, le attività progettuali e di ricerca si sviluppano all'interno di collettivi di operatori e in ambito pubblico (nel senso lato di questo termine: non solamente la sfera amministrativa dello Stato, ma anche nell'ambito dell'impresa e quello dell'autorganizzazione della società civile). Occorre sottolineare la dimensione performativa del progetto e delle operazioni conoscitive che lo sottendono. Lo spazio è una performance collettiva.

Cosa che significa almeno due cose:

- 1) che le operazioni di conoscenza sono socialmente distribuite tra una pluralità di soggetti il cui sapere, competenza, rappresentazioni, interessi sono spesso divergenti, se non opposti. E, in questo caso, le operazioni conoscitive specifiche dei progettisti non possono essere separate dalle attività di comunicazione con le quali i progettisti mettono a confronto le loro competenze con quelle di altri soggetti (istituzionali, politici, abitanti ecc.).
- 2) che il progetto e la ricerca si sviluppano nelle sfere e negli spazi pubblici, e come tali implicano e investono la pluralità. Le loro operazioni si svolgono dunque in uno spazio privo di proprietari, uno spazio di incrocio tra saperi e rappresentazioni, uno spazio non appropriabile da un esperto o da un gruppo, qualunque esso sia.

La posta in gioco di questa situazione conoscitiva imperniata sul dialogo è riuscire a portare questa pluralità di soggetti a convergere verso un progetto comune. È il senso stesso del concetto di azione collettiva che è qui implicato. Cosa che ri-

19/ C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris 1975, p. 191.

chiede tempo, molto tempo: la durata della discussione, del dialogo, della controversia, dello scambio delle argomentazioni e dei punti di vista, e della ricerca di un accordo, anche provvisorio. La proposta per una strategia dello spazio elaborata dal progettista deve inserirsi in ultima istanza in una strategia collettiva.

Potremmo riformulare questo problema partendo dal tema attuale dei *commons* o piuttosto del comune, che va inteso come l'elaborazione di pratiche comuni e come l'istituzione di regole d'azione comuni determinate sulla base di deliberazioni collettive[20]. La comunità politica si costituisce a partire dal riconoscimento e dall'elaborazione di un senso comune, significati comuni, un progetto comune. Se lo spazio è pubblico, ovvero politico, deve essere inteso come una performance collettiva, la posta in gioco è riuscire a farla diventare comune.

Il paesaggio come educazione all'attenzione

Ho fin qui provato a far emergere in che modo i saperi e le pratiche che paesaggisti e architetti mettono in gioco nei confronti del paesaggio interpellano la capacità di percepire, di osservare, di descrivere e anche di «sentire» le situazioni nelle quali si trovano, ovvero la capacità di riconoscere le loro dinamiche interne e di inserirsi per produrre nuovi assemblaggi e altre configurazioni. L'arte del paesaggio è l'arte di insinuarsi nel mondo, di accordarsi (nel senso musicale del termine) con i molteplici significati e con le intenzioni che lo attraversano e di tessere con questi una storia comune. *Agire con* il paesaggio, nel modo che ho finora indicato, presuppone una disposizione mentale, affettiva e pratica, che potremmo chiamare attenzione. Pensare e *agire con* il paesaggio è anzi-

20/ Si veda su questo il numero *Paysages en commun* dei «Carnets du paysage», n. 38, 2018.

tutto essere attenti e farvi attenzione. Esplicitamente o meno, il paesaggio investe le capacità del paesaggista, ma anche di tutti i cittadini, all'attenzione.

Si continua a ripetere che la nostra epoca è quella della crisi dell'attenzione e, più precisamente, di un indebolimento delle capacità di attenzione tanto a scuola che nella società. Le spiegazioni di questa crisi sono diverse: lo sviluppo dei motori di ricerca con i loro effetti antropologici «dispersivi» sui sistemi della percezione, le strategie di sovraeccitazione visiva e mentale delle industrie del divertimento e dei media nell'era del capitalismo neoliberale, le tecniche di manipolazione della curiosità usate dalle aziende nel mondo del consumismo di massa, l'accumulazione esponenziale di dati e di informazioni impossibili da trattare in maniera sintetica ecc. Esistono, come ricorda Yves Citton, un'economia e una politica dell'attenzione, e l'analisi dei sistemi di attenzione e le loro trasformazioni contemporanee è diventata cruciale, se vogliamo portare avanti una riflessione sui dispositivi e le condizioni dello stare al mondo da parte degli umani[21].

Anche il paesaggio è attraversato dal problema dell'attenzione e della capacità di attenzione dell'essere umano. La situazione è qui ambivalente. Poiché, da un lato, il paesaggio è oggetto di disattenzione: non lo si guarda più, non lo si cura, non lo si mantiene, non lo si pensa. È poco più che arredamento o il vecchio fondale di attività umane considerate non più essenziali. Nella maggior parte dei casi lo si dimentica. Ma, d'altro lato, il paesaggio sembra essere anche, in questa epoca di crisi della sensibilità e dell'esperienza, uno dei «luoghi» nei quali può essere restituita la prospettiva di una «corrispondenza» con il mondo. In altre parole, il paesaggio – per lo meno è l'ipotesi che vorrei esplorare nelle pagine seguenti – può essere considerato un dispositivo di attenzione verso il reale, e da qui una condizione di base per l'attivazione o la

21/ Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris 2014.

riattivazione di un rapporto sensibile, e sensato, con il mondo che ci circonda.

Come Yves Citton ricorda, «la nostra individuazione è nutrita dagli echi generati dai circuiti informatici che ci attraversano e ci costituiscono, ma *la nostra attività, in quanto individui, consiste nel proiettare su queste informazioni dei contesti interpretativi che sono gli unici capaci di conferire loro una significazione*»[22]. Il paesaggio è uno di questi contesti interpretativi, con una sua specifica modalità, cioè quella della sensibilità. È un agente fondamentale dei dispositivi di attribuzione della significazione, perché, come abbiamo visto nel secondo capitolo, è l'ambiente (milieu) del senso, è l'articolazione sensibile dell'abitare umano.

L'affermazione di Yves Citton ci indica anche un'altra posta in gioco della presenza del paesaggio tra i dispositivi d'attenzione: l'individuazione. Per la sua capacità di diventare fonte di senso, il paesaggio è condizione e dimensione della costituzione dell'individualità umana. Poiché è una delle condizioni che permettono all'essere umano di sentirsi, di sentire se stessi, di sentirsi appartenenti al mondo, il paesaggio è portatore di una potenza emancipatrice per gli umani.

L'attenzione è contemporaneamente una potenza conoscitiva, etica ed escatologica (se togliamo questo termine dalla connotazione religiosa che in genere gli viene attribuito, per considerarlo come un'apertura verso il futuro, come la presenza di un orizzonte all'interno del presente). Essere attenti, fare attenzione, stare in attesa: questi tre atteggiamenti, non sempre articolati tra loro, sono le tre dimensioni dell'«attenzionalità». Rivestono in permanenza, anche se spesso in modo implicito, le relazioni umane con il paesaggio.

Sul piano conoscitivo, l'attenzione al paesaggio (essere attenti) si esprime, come abbiamo già visto, in diversi modi. Implica rigore dell'osservazione, attaccamento clinico alle tracce, capacità di lettura, di ascolto, di gusto, di udito, insomma una mobilizzazione attiva di tutti i sensi, la capacità di tenere gli occhi ben aperti e per così dire ai margini delle cose stando all'erta al loro arrivo, cioè un insieme di virtù cognitive conoscitive specifiche dei saperi indiziari. Per Domingo Faustino Sarmiento, nel 1845, le competenze attenzionali dei gauchos e più esattamente del *baquiano*, il detentore della scienza delle tracce e dei sentieri seguiti dagli animali, erano eccezionali. Il *baquiano* è «il più compiuto dei topografi. Un generale non ha bisogno di altre carte per dirigere i movimenti della sua campagna. Il baquiano è sempre al suo fianco [...]. Nella notte più buia, in mezzo ai boschi o nelle pianure sterminate, quando i suoi compagni sono perduti, smarriti, lui gli gira attorno in cerchio, osserva gli alberi; se non ce ne sono, poggia i piedi a terra, si china verso il suolo, esamina qualche arbusto e sa a che altezza ci si trova, rimonta a cavallo e agli altri dice per rassicurarli: "Siamo in direzione di quel punto, a tante leghe dalle abitazioni; il cammino dovrebbe andare verso sud" e si dirige nel senso indicato»[23].

L'attenzione ha anche il valore di un'etica nei confronti degli altri umani, degli altri viventi e del mondo in generale. Fare attenzione è, come minimo, prendere coscienza della presenza degli altri, del loro potere di agire e delle loro intenzionalità. È limitare l'uso del proprio potere concedendo legittimità e valore all'esistenza degli altri. Più ancora, è accordarsi agli altri (o per lo meno tentare di farlo), come fanno i musicisti che suonano insieme, e sviluppare una forma di rispetto attivo che potremmo chiamare preoccupazione e cura dell'altro. L'attenzione verso gli altri è una forma di amicizia. È, in ogni caso, una condizione di possibilità dell'operare insieme. L'attenzione al paesaggio assume la forma di una preoccupazione per coloro che lo popolano e lo attraversano, umani e non umani, e della volontà di intrecciare le loro intenzioni e le loro storie. Tutto ciò va ben oltre la semplice idea di «partecipazione». Una delle forme di questo intreccio etico

22/ Ivi, p. 274.

23/ D.F. Sarmiento, *Facundo, Civiltà e barbarie*, trad. it. Mimesis, Milano 2015.

è l'educazione. A proposito di educazione, Tim Ingold – interpellando il paesaggio e l'esperienza del paesaggio per come li ho definiti dall'inizio di questo libro, ossia come «fuori» e come esperienza all'esposizione al di fuori – scrive: «Se l'educazione consiste nel prendersi cura del mondo nel quale viviamo e dei suoi molteplici abitanti, umani e non umani, allora non si tratta tanto di includerli, quanto di restituirgli una presenza, così da poterci aprire e rispondere a quello che hanno da dire»[24].

Infine, con la parola «attenzione» bisogna anche intendere l'attesa di quanto potrebbe accadere, e dunque una disposizione particolare di fronte al futuro. Certamente, come dice l'espressione «fare attenzione», ciò che ci viene incontro può essere pericoloso, ferirci, e bisogna imparare a guardarsene. L'attenzione è, giustamente, lo strumento di questo apprendimento. Ma la disposizione attenta porta anche verso un'altra direzione, che è quella dell'accoglienza, della disponibilità, dell'apertura verso ciò che accade e della tensione verso ciò che sta succedendo. In questa prospettiva, Yves Citton ha rilevato il paradosso dell'«attenzione fluttante», come quella praticata dagli psicanalisti[25]. L'ascolto fluttuante consente di sentire meglio quello che l'altro ci trasmette, «di ri-valutare i problemi in modo inedito». E, significativamente, questa capacità all'attenzione fluttante è messa in relazione con l'attitudine del flâneur, il quale, sospendendo l'itinerario programmato, si rende «disponibile al mondo circostante», si mette «davanti alle cose» e lascia «lavorare la sensazione». L'attenzione è allora vissuta come un distacco creativo, nel senso che il vagabondare, per ciò che comporta tra inoperosità e distratta curiosità, fa apparire altri piani della realtà, fino a quel momento inosservati e inediti. Il paesaggio può essere considerato come lo spazio di questa attesa, di questa disponibilità all'accadere, e di apertura all'orizzonte.

24/ T. Ingold, *Antropologia. Ripensare il mondo*, trad. it. Meltemi, Milano 2020.
25/ Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, cit.

Il cammino, come metodo di investigazione del reale, modo di condursi nello spazio ed esperienza corporea del paesaggio, è un «oggetto» esemplare per l'analisi dell'attenzionalità umana. Da una parte, la passeggiata è una metodologia d'indagine: grazie all'uso di strumenti adatti (cannocchiali, album da disegno, registratori e strumenti di misurazione), grazie all'uso di competenze indiziarie che ho descritto in precedenza, cioè all'attivazione di competenze conoscitive sensibili, consente di cogliere, di «vedere», di far apparire realtà rimaste invisibili e insensibili. Ciò che la presenza attiva sul luogo permette di rilevare sono di piani di realtà sociali, spaziali, economici, urbani... È percorrendo le strade, scorgendo muri e facciate, con occhi e orecchie ben aperti, che posso accedere a organizzazioni, a divisioni e a usi dello spazio, a discorsi, ad abitudini territoriali, alle quali non avrei avuto accesso in altro modo. Le strade dove sto camminando, le panchine su cui mi riposo, le terrazze dove mi fermo semplicemente a guardare mi offrono un sapere geografico impareggiabile. Un'intera tradizione di camminatori, artisti, ricercatori, paesaggisti e architetti, si è servita di questa pratica, che è un metodo dell'attenzione, per leggere in modo diverso lo spazio e il paesaggio. Per leggerlo contemporaneamente da un punto di vista mobile e interiore. Le deambulazioni urbane dei gruppi dei surrealisti, dei lettristi e dei situazionisti, le sperimentazioni cartografiche del gruppo di architetti romani Stalker, il «metodo degli itinerari» messo a punto dal sociologo Jean-Yves Petiteau, le inchieste camminate organizzate da Hendrik Sturm, sono esperienze che vanno tutte in questo senso. Lucius Burckhardt ha, da parte sua, chiamato «promenadologia» (*Spaziergangswissenschaft*) questo approccio al paesaggio[26]. La *promenade* in questo caso non è concepita come un momento di rilassamento e di piacere. È piuttosto uno strumento per scoprire lo spazio, i cui

26/ L. Burckhardt, *Perché il paesaggio è bello?*, in *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2019.

contenuti sono percorsi in una sorta di «transetto». Notiamo che Burckhardt, come i situazionisti prima di lui, mette in relazione queste pratiche di investigazione attenta delle città e dei paesaggi urbani e periurbani con i viaggi di esplorazione e le navigazioni di scoperta che hanno scandito la conoscenza della Terra. Il paesaggio e lo spazio sono ancora da scoprire: questa è la prima lezione che ci fornisce la pratica attenzionale del passeggiare. «Come gli uomini, – scrive Jean Giono – i territori hanno una nobiltà che si può conoscere solo attraverso l'approccio e la frequentazione amichevole. E non c'è strumento di avvicinamento e di frequentazione più potente della camminata»[27].

D'altra parte, camminare è un'esperienza corporea e sensibile dei luoghi in cui ci si trova. Una presenza sui luoghi che ha molto da insegnarci su di essi, certo, ma la camminata è anche un riscontro, un evento, una storia che sta accadendo, e, a volte, persino una prova personale. Camminando si scopre se stessi e nello stesso tempo il paesaggio che si sta attraversando. Senza tornare sull'attenzione fluttante e la divagazione, oltre alla camminata intenzionale, volontaria, metodicamente diretta verso un obiettivo, che sia conoscitivo o semplicemente pratico, esiste una camminata attenzionale e flâneuse, che è semplicemente un modo di rendersi disponibili a quanto può accadere, una passeggiata che è come intrattenere una conversazione con i luoghi che si stanno attraversando e più generalmente con lo spazio in cui si sta. Qui, entriamo in corrispondenza con le tessiture, le sonorità, i colori, gli odori del suolo, dell'aria, della vegetazione... Ci lasciamo riempire dal paesaggio o, più esattamente, ne ricaviamo una specie di sintonia musicale, cosa che contribuisce a metterci in una particolare condizione fisica e mentale. Passeggiare è un'esperienza di consonanza con il paesaggio e le sue atmosfere.

In un bellissimo commento a Walter Benjamin, Giorgio

27/ J. Giono, *L'Eau vive*, Gallimard, Paris 1943, p. 128.

Agamben sottolinea come la nostra epoca sia quella del declino dell'esperienza[28]. Abbiamo sempre più informazioni e sempre meno esperienze da fare e da trasmettere. Riceviamo sempre più notizie sul mondo e contemporaneamente abbiamo sempre meno la possibilità di fare esperienze e di raccontarle. La questione che Agamben ci consegna è quella della capacità di accedere a una tale esperienza del mondo e di noi stessi nel mondo. L'idea che difendo è che il paesaggio, in quanto dispositivo di attenzione, in quanto strumento conoscitivo e pratico delle nostre capacità di attenzione, per come lo si vede e lo si vive durante la camminata, sia una delle condizioni della possibilità di esperienza. Più esattamente, è una delle condizioni della riattivazione e della «ricarica» dell'esperienza, di se stessi e simultaneamente del mondo.

Perché il paesaggio è un'esperienza fisica, come abbiamo già visto. Coincide con un'esperienza polisensoriale che, nonostante i tentative di standardizzazione di cui è bersaglio, rimane comunque refrattaria alle forme di «anestesia» che caratterizzano il mondo contemporaneo. È un'esperienza dell'esposizione del corpo e di tutto il nostro essere. «Essere esposti» o «esporsi»: sono espressioni con un significato materiale, affettivo e morale, che implicano la capacità di connettersi sensibilmente, sensorialmente, al mondo e agli altri.

Il corpo vivo, sensibile, interessato, è il ricettacolo e il punto di attivazione delle spazialità e delle temporalità paesaggistiche. È attraverso il nostro corpo e le varie tipologie dei nostri paesaggi che abitiamo il mondo. Il paesaggio è una geografia sensibile, affettiva, una geografia nutrita di contatti fisici con il mondo e con gli altri. Una geografia, quanto più prossima agli insegnamenti del corpo, che forse viene prima delle geografie scientifiche e delle suddivisioni «oggettive» del territorio geografico. Una geografia che riflette la famigliarità e il dialogo quotidiano con il paesaggio: modo di in-

28/ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2010.

trattenersi fisicamente con le sue tessiture, le sue direzioni, i suoi ritmi, la sua consistenza e le sue zone di debolezza e di fargli da eco.

Il paesaggio e l'architettura sono, come la danza, arti dello spazio. Più precisamente sono le arti che abitano lo spazio. In questo senso non hanno come prima vocazione portare messaggi simbolici, non sono dei discorsi. E se avessero un linguaggio, sarebbe un linguaggio che viene prima delle parole, silenzioso e infra-linguistico. Il paesaggio articola lo spazio e il tempo della nostra esistenza, la inserisce nei suoi ritmi, è la forma primaria, nella modalità della sensibilità fisica, delle nostre esperienze del mondo terrestre. Il paesaggio non rappresenta, articola presenza.

La nozione di «attenzione al paesaggio», così come quella di una «educazione al paesaggio», rimanda dunque alla considerazione di questa forma sensibile, che è la condizione di possibilità della nostra esperienza del mondo, degli altri e di noi stessi. Se vi è una necessità di paesaggio, essa andrà allora intesa in due sensi. Da una parte il paesaggio è necessario, in quanto è il mezzo sensibile e il mediatore delle nostre relazioni con il mondo, con gli altri e con noi stessi. Molto semplicemente, non possiamo vivere senza paesaggio. D'altra parte la «necessità di paesaggio» può essere intesa anche come un'ingiunzione morale di fronte agli altri, a noi stessi e al mondo: rimanda all'obbligo di attenzione e di cura che dobbiamo assumerci verso questo l'ambiente sensibile. Sono in gioco la forma, il contenuto e la ricchezza delle nostre esistenze, di cui i nostri paesaggi sono per così dire l'attestato (e a volte la denuncia).

Il paesaggio sullo sfondo

Yves Citton parla di un'«ecologia dell'attenzione» che fonda – come rovesciamento tra primo piano e secondo piano – il tentativo di spostare lo sguardo verso lo sfondo. Dobbiamo

imparare, scrive, «ad assestare il nostro sguardo sugli sfondi, così da percepire le novità che non avevamo percepito come tali»[29]. È verso il fondo che bisogna spingere il nostro sguardo e la nostra attenzione, e non verso le prime salienze.

Dal punto di vista della storia dei modi di concepire e praticare il paesaggio, questa osservazione è molto interessante, perché, in effetti, è proprio il paesaggio a essere lo sfondo. A lungo il paesaggio è stato rappresentato e pensato come sfondo imperturbabile e impassibile delle vicende umane: teatro inanimato, scena vuota, fondale pronto per essere riempito dalle azioni umane. Una geografia del fondale per una storia piena di significati. L'attenzione al paesaggio dovrebbe, invece, provocare un rovesciamento paragonabile a quello evocato da Yves Citton. Per scoprire nuovi aspetti del mondo, bisognerebbe far passare lo sfondo in primo piano, riconoscendo la presenza e la potenza dei fondali, i loro valori epistemologici, etici, escatologici: ricollocare l'orizzonte al primo piano delle nostre azioni e del nostro pensiero sul mondo.

La formazione dei paesaggisti e degli architetti, come anche l'educazione generale al paesaggio, apre a questa forma di attenzione. I fondali puntano il dito verso ciò che è lontano, verso profondità inattese, verso orizzonti possibili che giacciono nel cuore delle nostre esistenze e dei nostri paesaggi e che ne costituiscono la ragione d'essere.

29/ Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, cit.

Il paesaggio, spazio vivo

Una delle sfide fondamentali del nostro tempo, si dice, è ripartire alla scoperta della Terra[1]. In modo diverso. Rifiutando, da una parte, gli intenti reazionari e regressivi del ritorno alle «radici», che sappiamo bene non essere mai esistite, se non come costruzioni storiche e sociali. Rigettando, d'altra parte, i discorsi menzogneri di una globalizzazione neoliberale che, dietro una presunzione cosmopolita, impone un modello di società fondata sul consumo e la distruzione, per non dire il saccheggio, delle risorse naturali e umane, nonché sullo sfruttamento di intere popolazioni la cui esistenza è sottomessa agli imperativi del profitto e i cui modelli e spazi di vita sono cancellati. Tornare alla Terra, ritornare terrestri, ricordando le esigenze specifiche della «condizione terrestre» dell'umanità, per riprendere ancora una volta l'espressione di Hannah Ardendt.

Come fare? Come ripartire alla scoperta della Terra e come toccare terra? Come inventare nuove forme di vita capaci di tenere conto di questa condizione terrestre? Senz'altro, la prima cosa da fare è uscire da una concezione astratta e metafisica della «terra», prestando attenzione alla geografia, ai concetti e ai saperi geografici e più in generale alle pratiche concrete dello spazio geografico dispiegate dalle società uma-

1/ P. Charbonnier: «In questo inizio di XXI secolo stiamo riscoprendo la terra. Non in forma estensiva, come all'epoca delle Grandi Esplorazioni, ma in modo *intensivo* (P. Charbonnier, B. Latour, B. Morizot, *Redécouvrir la terre*, «Tracés», n. 33, 2017 pp. 227-252).

ne e dalla loro storia. Riscoprire la Terra significa riscoprire la geografia.

Una delle ambizioni di questo libro è stata dimostrare che il paesaggio è una delle opzioni possibili per dare risposta alle domande qui elencate. Il paesaggio inteso come luogo del significato, centro dell'esistenza umana e condizione fondamentale dell'essere al mondo. Più ancora: il paesaggio come *spazio vivente*.

Lo «spazio vivente» non è lo «spazio del vivente» e neppure lo «spazio vissuto»: il problema, qui, non è collocarsi lungo il solco di una «biologizzazione» della questione del paesaggio, e neppure nel semplice contesto di una fenomenologia dell'esistenza personale. Ho tentato di tener conto dei lavori contemporanei che, in antropologia come nelle scienze sociali, vanno nel senso di un superamento del dualismo natura/cultura, ricavandone una riflessione sui modelli di pensiero e di azione che si dispiegano nell'ambito del paesaggio. Mentre, in passato, si sono utilizzate espressioni quali «produzione dello spazio» o «produzione dei paesaggi», da parte mia, seguirò l'osservazione di Philippe Descola, che dubita che il modello produttivo dell'azione possa oggi adattarsi a una riflessione non dualista sullo spazio e sul paesaggio. Non tutte le azioni sullo spazio sono dell'ordine della produzione: ad esempio, potremmo considerare attività come «tracciare», «coltivare», «fare giardinaggio», «intrattenere», che sembrano indicare altre modalità dell'azione e delle sue temporalità e che rimandano a un altro dispositivo di articolazione del soggetto agente e del mondo circostante, un mondo del quale, giustamente, esso è parte e nel movimento del quale si inserisce quando vi interviene.

Occorre oggi sperimentare modalità dell'azione paesaggistica che non corrispondano alle direzioni classiche dell'attività progettuale e delle sue determinazioni temporali (la distinzione forma/materia e le nozioni di azione strategica, programma ecc.) e che al contrario abbiano l'aspetto di un «fare con» e di un colloquio costante con il sito. È questa riflessività dell'azione nel paesaggio e nello spazio, e la ricorsività temporale che essa introduce nelle relazioni tra l'essere umano e il paesaggio (un paesaggio di cui fa parte), a consentire di indagare la prospettiva dell'abitazione, piuttosto che non quella della produzione o dell'occupazione. Occorre per questo pensare a una geografia del fare con e dell'essere con, una spazialità della coabitazione con il mondo, e soprattutto con il mondo vivente. In questo, l'indagine proposta in questo libro si rivolge in particolare ai professionisti del progetto che, nel paesaggio, nell'architettura e nell'urbanistica, cercano di rielaborare un quadro teorico e pratico del loro mestiere, in un contesto caratterizzato dall'ibridazione generalizzata delle realtà spaziali.

L'obiettivo è ormai non tanto quello di pensare e di *agire sul paesaggio*, quanto di pensare e *agire con il paesaggio*, confrontandosi con la società e i suoi spazi a partire dagli interrogativi di cui il paesaggio è portatore e che esso permette di porre all'interno delle scienze sociali. Ovvero, come abbiamo già visto, le questioni del suolo (nel senso filosofico, ma anche concretamente biologico e «agronomico»), del vivente, delle scale di pensiero e dell'azione urbana e territoriale, della storia e della memoria, infine e soprattutto, delle forme e dei valori dell'azione collettiva (politica) nella pianificazione degli spazi dell'esistenza. Il paesaggio smette dunque di essere un oggetto (da trattare fra altri, e di solito uno degli ultimi, in nome di un'ideologia del pittoresco), per diventare un metodo, un insieme di interrogativi sulle società e i loro spazi e un orizzonte di senso per l'azione e il pensiero.

Indice

L'attenzione per il paesaggio P 5

1. Definire il paesaggio P 11

Natura P 12 ◆ Territorio P 17 ◆ Vista P 23 ◆ Ambiente P 29 ◆ Paesaggio e metamorfosi P 34

2. Agire con il paesaggio P 39

Due forme di azione nel paesaggio: *agire su* e *agire con* P 41 ◆ Perché *agire con* il paesaggio P 48 ◆ Le dimensioni dell'azione paesaggistica P 57 ◆ *Agire con* il suolo P 59 ◆ *Agire con* i viventi P 61 ◆ *Agire con* gli altri esseri umani P 62 ◆ *Agire con* lo spazio P 64 ◆ *Agire con* il tempo P 65 ◆ Paesaggio e i mondi possibili P 68

3. Educare al paesaggio P 75

Le conoscenze del progetto P 76 ◆ Situazione P 77 ◆ Saperi P 79 ◆ Riferimenti P 81 ◆ Idea P 83 ◆ Un'epistemologia della descrizione P 86 ◆ Il paesaggio come educazione all'attenzione P 104 ◆ Il paesaggio sullo sfondo P 112

Il paesaggio, spazio vivo P 115